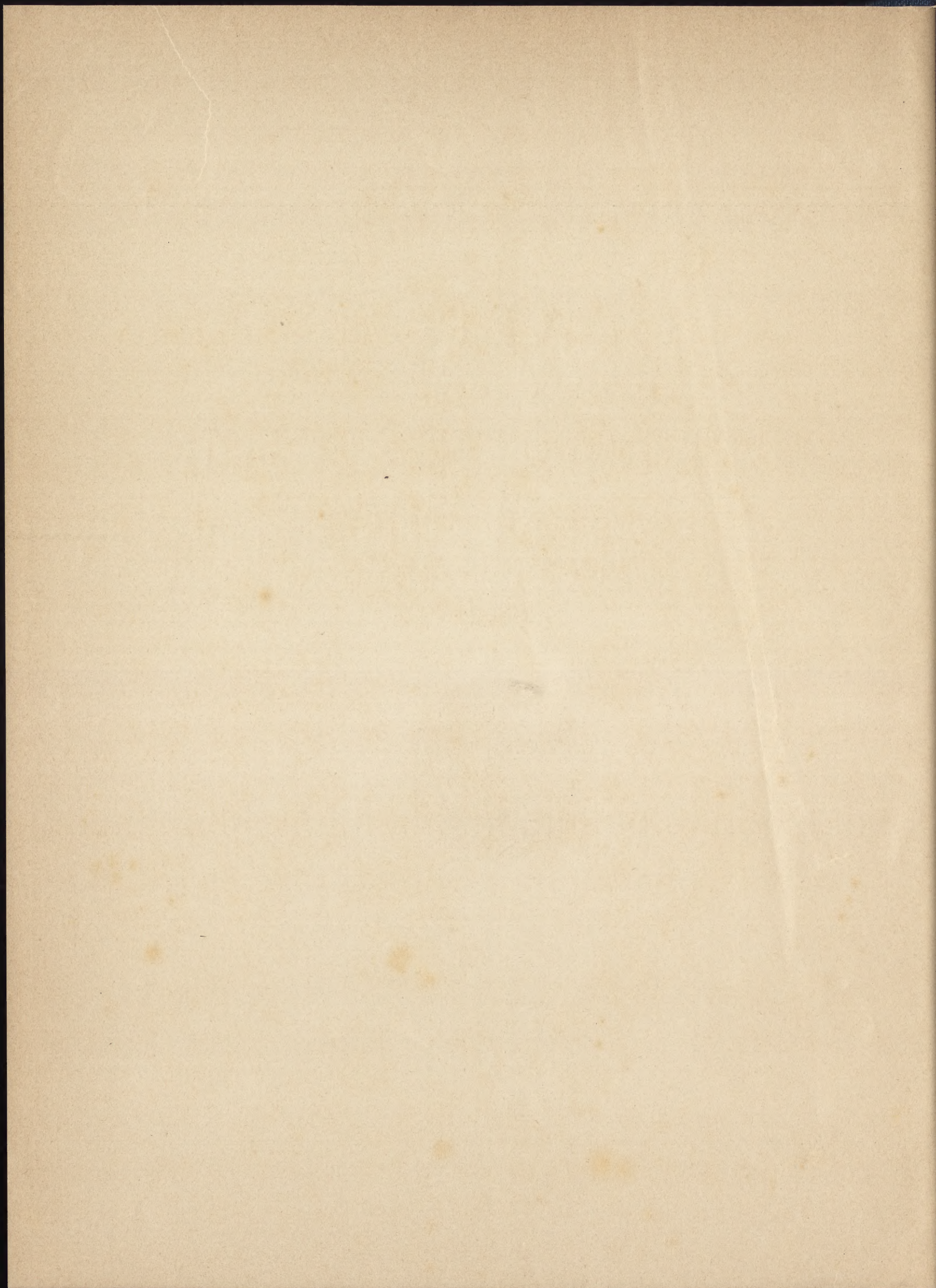
SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI
DELLA REALE ACCADEMIA
DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XXII
1902

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO DELLA R. UNIVERSITÀ
A. TESSITORE E FIGLIO
1902

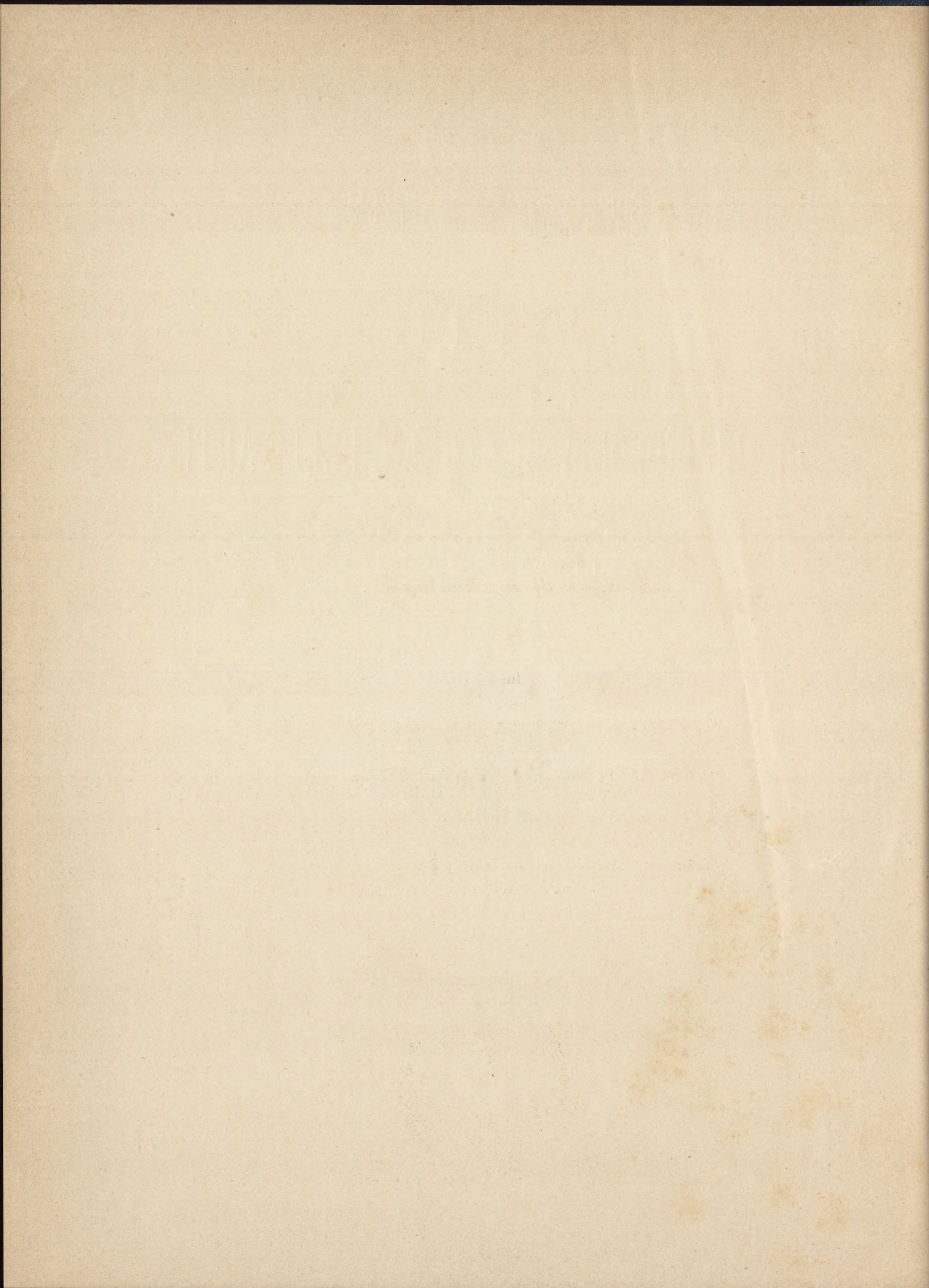
REALE ACCADEMIA

DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

SOCIETÀ REALE DI NAPOLI

ATTI
DELLA REALE ACCADEMIA
DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

VOLUME XXII

1902

NAPOLI
STAB. TIPOGRAFICO DELLA R. UNIVERSITÀ
A. TESSITORE E FIGLIO
1902

Accademia di Archeologia, Lettere e Belle Arti

Anno 1902

UFFICIO DI PRESIDENZA

Nicola Breglia, *presidente.*
Bonaventura Zumbini, *vice-presidente.*
Michele Kerbaker, *segretario.*
Antonio Sogliano, } *tesorieri.*
Giulio de Petra, }

Sezione di Archeologia

SOCI ORDINARI RESIDENTI

1. **Giulio de Petra** — 3 luglio 1877.
   Pallonetto S. Chiara 8.
2. **Gennaro Aspreno Galante** — 8 aprile 1885.
   S. Giovanni in Porta 45.
3. **Antonio Sogliano** — 6 novembre 1888.
   Strada Avvocata a Piazza Dante 25.
4. **Emidio Martini** — 31 dicembre 1896.
   Via Duomo 205.
5. **Ettore Pais** — 4 aprile 1900.
   Via Vittoria Colonna 8.
6. . . . .
7. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

8. **Domenico Comparetti** — 14 maggio 1889.
   Firenze.

9. **Ersilia Caetani Lovatelli** — 11 dicembre 1894.
Roma.
10. **Elia Lattes** — 11 dicembre 1894.
Milano.

SOCI STRANIERI

1. **Teodoro Mommsen** — 14 marzo 1869.
Berlino.
2. **Augusto Mau** — 21 maggio 1889.
Roma.
3. **Giorgio Perrot** — 17 gennaio 1899.
Parigi.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

1. **Emilio Stevens** — 20 maggio 1890.
Napoli.
2. **Antonino Salinas** — 5 luglio 1890.
Palermo.
3. **Eduardo Brizio** — 10 febbraio 1891.
Bologna.
4. **Felice Barnabei** — 15 dicembre 1891.
Roma.
5. **Ettore de Ruggiero** — 20 dicembre 1892.
Roma.
6. **Paolo Orsi** — 31 dicembre 1895.
Siracusa.
7. **Giovanni Patroni** — 31 dicembre 1901.
Pavia.

Sezione di Letteratura

SOCI ORDINARI RESIDENTI

11. **Alfonso Capecelatro** — 20 novembre 1883.
Oratorio dei Gerolomini.

12. **Michele Kerbaker** — 11 dicembre 1884.
Via Sammartino 2° palaz. Marone, Vomero.
13. **Bonaventura Zumbini** — 16 ottobre 1887.
Portici, Via Cassano 2.
14. **Giuseppe de Blasiis** — 13 novembre 1889.
Corso Vittorio Emanuele 445.
15. **Enrico Cocchia** — 18 maggio 1893.
Via Duomo 50.
16. **Ferdinando Flores** — 12 giugno 1900.
Pallonetto S. Chiara 15.
17. **Filippo Porena** — 26 dicembre 1901.
Portici, Villa Grossi.

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

18. **Pasquale Villari** — 1 settembre 1887.
Firenze.
19. **Giosué Carducci** — 10 dicembre 1889.
Bologna.
20. **Graziadio Ascoli** — 20 dicembre 1892.
Milano.

SOCI STRANIERI

4. **Adolfo Tobler** — 20 dicembre 1892.
Berlino.
5. **Gaston Paris** — 31 dicembre 1901.
Parigi.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

8. **Giuseppe del Giudice** — 20 giugno 1870.
Napoli.
9. **Francesco Acri** — 19 aprile 1887.
Bologna.
10. **Giambattista Gandino** — 28 dicembre 1891.
Bologna.

11. **Girolamo Vitelli** — 20 dicembre 1892.
Firenze.
12 **Pio Rajna** — 20 dicembre 1892.
Firenze.
13. **Alessandro D'Ancona** — 31 dicembre 1895.
Pisa.
14. **Attilio Hortis** — 15 dicembre 1896.
Trieste.

Sezione di Belle Arti

SOCI ORDINARI RESIDENTI

21. **Nicola Breglia** — 7 maggio 1895.
Trinità degli Spagnuoli 31.
22. **Paolo Vetri** — 15 maggio 1900.
Via S. Carlo alle Mortelle 7.
23. **Oscar Capocci** — 7 Maggio 1901.
Vico Fiorentine alla Torretta 2.
24. **Edoardo Dalbono** — 21 maggio 1901.
Strada Monteoliveto 70.
25. . . . .

26. . . . .

SOCI ORDINARI NON RESIDENTI

27. **Giulio Monteverde** — 10 dicembre 1889.
Roma.
28. **Ettore Ferrari** — 15 dicembre 1896.
Roma.
29. **Franc. Paolo Michetti** — 15 maggio 1900.
Francavilla a Mare.
30. **Boito Arrigo** — 4 febbraio 1902.
Milano.

PARTE PRIMA

SOCI STRANIERI

6. **Leone Jèrome** — 6 ottobre 1879.
Parigi.
7. **Lorenzo Alma Tadema** — 19 aprile 1887.
Londra.
8. **Marco Antokolschi** — 20 dicembre 1893.
Parigi.

SOCI CORRISPONDENTI NAZIONALI

15. **Eleuterio Pagliano** — 16 dicembre 1884.
Milano.
16. **Giuseppe Sacconi** — 10 dicembre 1889.
Roma.
17. **Francesco Jacovacci** — 20 dicembre 1891.
Roma.
18 **Giuseppe Martucci** — 20 dicembre 1892.
Bologna.
19. **Filippo Prosperi** — 20 dicembre 1892.
Roma.
20. **Camillo Miola** — 4 febbraio 1902.
Napoli.

LA RELEGAZIONE DI OVIDIO A TOMI

OVVERO

LA CENSURA ARTISTICA SOTTO IL REGNO DI AUGUSTO

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL SOCIO

ENRICO COCCHIA.

CAPO I.

Il sentimento poetico nelle malinconie dell' esule.

Vi hanno problemi storici, che la scienza moderna considera come insolubili e il senso comune condanna quali inutili e discreditati. A questa serie non breve di esercitazioni oziose appartiene oramai da più tempo anche quella sulla relegazione di Ovidio a Tomi, tema antichissimo di disquisizioni cavillose, a cui non accrebbe pregio l'industria erudita, ma poco vivace, di letterati sonnolenti. Ma, se i tentativi ripetuti a varie riprese attenuarono la fiducia nella possibilità di una soluzione definitiva, non bisogna però disconoscere che l'interesse del problema fu tenuto vivo, quasi a dispetto dei critici, dall' opera stessa di Ovidio, la quale attira e suscita continuamente, col fascino misterioso dell'arte, la curiosità irresistibile, per quanto poco fortunata, dei suoi interpreti.

Io non nego che la persistenza di queste indagini, reagendo sull'opera del poeta, abbia fatto scolorare talvolta, tra i riflessi torbidi della loro luce, perfino i pregi più vivi ed immortali di essa. Questo fenomeno istintivo di suggestione o di nausea fu ben intuito e rappresentato, nell'antichità, dall'acuto e spiritoso autore del Satiricon, nelle goffaggini di un eroe da commedia, il quale colla

rozzezza del suo gusto artistico fa venire in uggia ai suoi commensali finanche la divina poesia di Virgilio. E, nell'età che potremmo ancora dir nostra, l'immortale creatore del romanzo storico analizzò e disegnò, nel suo Guy Mannering, con intuito assai delicato la coscienza del povero maestro di scuola, in cui si attutisce a poco a poco il sentimento del bello, sotto i colpi ricorrenti e monotoni degli errori grossolani che ottundono ed annebbiano la spontaneità della sua impressione artistica. Quel che è certo, di un fenomeno o di un' illusione non guari da questa disforme, dovette essere vittima anche l'anima così squisitamente poetica e passionata di Federico Schiller, quando analizzò i caratteri dell'arte sentimentale e spontanea, e a quella stregua giudicò destituite d'ogni ispirazione artistica le Tristezze del poeta Sulmonese. E per fermo nessuno può dubitare, che la manifestazione del dolore individuale, di cui l'elegia si fa eco, in tanto riesce a commuovere l'animo del lettore, in quanto sgorga dall'eccitazione di un sentimento di natura più profonda, e quasi direi sociale ed umano. Il poeta elegiaco, come dimostrò lo Schiller, sente in sè vivissimo l'amore della natura, e la cerca e l'ammira non già come fonte di piacere e quale appagamento dei suoi materiali bisogni, ma nella corrispondenza che essa offre colle sue forme infinite allo stato triste del suo animo, o nelle emozioni che la sua bellezza eterna è capace di destarvi. « I lamenti sulle gioie perdute in tanto possono diventare materia di elegia, in quanto quegli stati di gioia sensibile sono rappresentati come oggetti di emozioni morali. Il movimento dell' elegia deve essere quello di un dolore interno e ideale; e soltanto in questa riduzione di ciò che è individuale e finito in un sentimento universale e infinito risiede la più intima essenza dell'opera poetica » 1).

Ma, pur convenendo nella verità quasi assoluta di questi concetti, non bisogna dimenticare che l'ispirazione poetica del dolore, quantunque per sua natura si presenti di tanto più varia e mobile della

1) Schiller, *Ueber naive und sentimentalische Dichtung* in Sämmtliche Werke, Stuttgart 1844, vol. X, pag. 316.

gioia, tende sempre ad esaurirsi in un circolo d'impressioni assai angusto. Nè si può far colpa ad Ovidio, se dopo la pubblicazione di un'opera poetica, quali vedremo che furono le Tristezze, sollecitò ancora i favori della sua musa per una composizione novella, n cui il cuore e la fantasia inaridita non seppero ispirare quasi più nessun soffio di vita nuova. Egli stesso ha riconosciuto e attestato, che il suo nuovo volume in quattro parti delle epistole *ex Ponto* è una semplice variazione di quel motivo, che aveva già ampiamente svolto in ogni suo aspetto nei cinque libri delle Tristezze, e ne differisce solo in questo, che alle raccomandazioni impersonali delle antiche elegie è sostituito l'elenco nominativo degli amici, da cui spera protezione:

> Rebus idem, titulo differt; et epistola, cui sit
> Non occultato nomine missa, docet 1).

Ma ciò appunto dimostra che la nuova produzione non va scambiata e giudicata per un' opera di poesia e neppure di occassione, e che essa fu dettata unicamente dal desiderio di far cosa utile alla causa del poeta e di interessare alla sua liberazione, — ahi! indarno sperata —, tutto il circolo numerosissimo degli amici, che vivevano in mezzo alla vita allegra e spensierata di Roma e della sua corte.

> Nil tamen est scriptis magis excusabile nostris,
> Quam sensus cunctis paene quod unus inest.
> Laeta fere laetus cecini, cano tristia tristis:
> Conveniens operi tempus utrumque suo est.
> Quid, nisi de vitio scribam regionis amarae,
> Utque loco moriar commodiore precer?
> Cum totiens eadem dico, vix audior ulli:
> Verbaque profectu dissimulata carent.

1) Ov., *ex Ponto* 1, 1, 16-17.

Et tamen haec eadem cum sint, non scribimus isdem
Unaque per plures vox mea temptat opem.
An, ne bis sensum lector reperiret eundem,
Unus amicorum, Brute, rogandus erat?
Non fuit hoc tanti. *Confesso ignoscite, docti:*
Vilior est operis fama salute mea.
Denique materiam cum quis sibi finxerit ipse,
Arbitrio variat multa poëta suo:
Musa mea est iudex nimium quoque vera malorum,
Atque incorrupti pondera testis habet.
Nec liber ut fieret, sed uti sua cuique daretur
Littera, propositum curaque nostra fuit.
Postmodo collectas utcumque sine ordine iunxi:
Hoc opus electum ne mihi forte putes.
Da veniam scriptis, quorum non gloria nobis
Causa sed u t i l i t a s *officiumque fuit* 1).

Ma non sembra che gli amici si sian lasciati gran fatto commuovere o intenerire dalle parole lamentevoli del poeta. E forse alcuni di essi, liberati dalla concorrenza di un rivale fortunato e pericoloso, si compiacquero ben anche di speculare sulla disgrazia di lui e di fare delle insinuazioni malevole sulla decadenza precoce del suo ingegno poetico. Certo, se i moderni paragonarono con qualche ragione la monotonia dei carmi Ovidiani composti nell'esilio alle interminabili e malinconiche lettere che il Tasso dettava da S. Anna, non mancarono perfino tra gli antichi di quelli che dessero carico al nostro poeta di non far uso sempre nuovo e diverso del suo ingegno poetico, quasi che l'artista sia in grado di obliare, purchè voglia, i suoi interni affanni e di usare le sue celesti doti solo a benefizio e schermo degli altrui dolori.

Quod sit in his eadem sententia, Brute, libellis,
Carmina nescio quem carpere nostra refers:

1) Ov., *ex Ponto* 3, 9, 33-56.

Nil nisi me terra fruar ut propiore rogare
Et, quam sim denso cinctus ab hoste, loqui.
Ipse ego librorum video delicta meorum,
Cum sua plus iusto carmina quisque probet 1).

E difatti già poco innanzi egli aveva avvertita la monotonia grave di queste sue epistole, che rinnovavano agli amici lontani l'espressione di un desiderio persistente e tenace, quasi più del rifiuto che gli si era opposto di poterlo mai appagare. E con un senso di profonda stanchezza aveva esclamato:

Verba mihi *desunt* eadem tam saepe roganti,
Iamque *pudet* vanas fine carere preces.
Taedia consimili fieri de carmine vobis,
Quidque petam, cunctos *edidicisse* reor.
Nostraque quid portet iam nostis epistula, quamvis
Charta sit a vinclis non labefacta suis.
Ergo mutetur scripti sententia nostri,
Ne totiens contra, quam rapit amnis, eam.
Quod *bene de vobis speravi, ignoscite, amici:*
Talia peccandi iam mihi finis erit 2).

Il poeta era ormai presago che, coll' esaurimento della sua ricca vena poetica, si essiccavano in lui anche le sorgenti della vita. E paragona se medesimo ad un'acqua limacciosa e stagnante, su cui gorgogli il suo spirito poetico. Raccogliamone gli ultimi aneliti con quel deferente interesse, che ispira ognora il tramonto intempestivo di un ingegno esuberante e vivace; e siamo grati alla sua musa, se in lui si estinse prima il senso del dolore e poi l' eco sonora, che lasciava vibrare nel suo animo appassionato e dolente la visione di Roma.

1) L. c., v. 1-8.
2) Ov., *ex Ponto* 3, 7, 1-10.

*
* *

All' amico Rufino, che l' aveva esortato a sopportare con rassegnazione l' esilio, egli scrive malinconicamente, a principio di queste sue lettere confidenziali agli amici:

Cum bene firmarunt animum praecepta iacentem,
Sumptaque sunt nobis pectoris arma tui,
Rursus amor patriae ratione valentior omni
Quod tua fecerunt scripta, retexit opus.
Sive *pium* vis hoc, sive hoc *muliebre* vocari,
Confiteor misero *molle* cor esse mihi.
Non dubia est Ithaci prudentia: sed tamen optat
Fumum de patriis posse videre focis.
Nescioqua natale solum dulcedine cunctos
Ducit, et immemores non sinit esse sui 1).

Ad Ovidio non sfugge, che poco si sarebbe avvantaggiata la sua fama da questa informe produzione poetica, che egli ha tramandato alla posterità sotto il titolo di *epistolae ex Ponto* 2). Ma

1) Ov., *ex Ponto* 1, 3, 27-36.
2) Ibid. 4, 2, 15 segg.:

Nec tamen ingenium nobis respondet, ut ante,
Sed *siccum sterili vomere litus aro.*
Scilicet ut limus venas excaecat in undis,
Lapsaque subpresso fonte resistit aqua,
Pectora sic mea sunt limo vitiata malorum,
Et carmen vena pauperiore fluit.
Siquis in hac ipsum terra posuisset Homerum,
Esset, crede mihi, factus et ille Getes.
Impetus ille sacer, qui vatum pectora nutrit,
Qui prius in nobis esse solebat, abest.

d' altra parte sarebbe palese ingiustizia dimenticare, che questi carmi furono pubblicati in occasione del trionfo pannonico di Tiberio del 16 gennaio dell' a. 13 dopo Cr., trionfo che aprì improvvisamente alla speranza l' animo del poeta 1). E parve che ritornasse in lui anche l' estro degli anni giovanili, e che l'amore cieco, il quale aveva folleggiato nei suoi carmi, impennasse un'altra volta le ali alla sua fantasia, per riportare un trionfo più nobile e grande sull'animo di Augusto. Il poeta aveva sentito rinascere nel suo petto la fede antica, ed aveva accolto il divino messaggio dalla bocca stessa d'Amore, fatto lugubre e triste insieme col poeta che aveva cantata la sua gloria. Non sarà inutile di rievocare, fra tante tristezze, la visione magnifica che esaltò per un momento l' animo indolenzito di Ovidio e ne trasse ancora una volta armonie, che parevano obliate per sempre.

Nox erat et bifores intrabat luna fenestras,
   Mense fere medio quanta nitere solet.
Publica me requies curarum somnus habebat,
   Fusaque erant toto languida membra toro:
Cum subito pinnis agitatus inhorruit aër,
   Et gemuit parvo mota fenestra sono.
Territus in cubitum relevo mea membra sinistrum,
   Pulsus et e trepido pectore somnus abit.
Stabat Amor, vultu non quo prius esse solebat,
   Fulcra tenens laeva tristis acerna manu,
Nec torquem collo, nec habens crinale capillo,
   Nec bene dispositas comptus, ut ante, comas.
Horrida pendebant molles super ora capilli,
   Et visa est oculis horrida pinna meis,

1) Ov., *ex Ponto* 2, 1, 1 segg.:

Huc quoque *Caesarei* pervenit fama *triumphi*,
   Languida quo fessi vix venit aura noti.

Qualis in aëriae tergo solet esse columbae,
Tractantum multae quem tetigere manus 1).

Il poeta riconosce le sembianze di Amore e gli parla (*neque enim mihi notior alter*), e riceve da lui la promessa, che alfine si muterà l' animo di Augusto e spunterà un' altra volta il tempo della vita felice.

Neve moram timeas, tempus, quod quaerimus, instat,
Cunctaque laetitiae plena *triumphus* habet.
Dum domus et nati, dum mater Livia gaudet,
Dum gaudes, patriae magne ducisque pater;
Dum sibi gratatur populus totamque per urbem
Omnis odoratis ignibus ara calet,
Dum faciles aditus praebet venerabile templum,
Sperandum est nostras posse valere preces 2).

L' illusione fu così forte, che Ovidio osò di contendere anche di lontano coi suoi più fortunati rivali, i quali avevano esaltato in versi il trionfo del principe. E noi potremmo, rievocando dalla lugubre raccolta questo magnifico carme, ripetere del Sulmonese quel che egli forse presagiva in quell' istante, con sicura coscienza del suo valore poetico, dell' efficacia di esso:

Non opus est magnis placido lectore poëtis;
Quamlibet invitum difficilemque tenent 3).

Ma io non posso indugiarmi più oltre in queste amabili fantasie, e mostrare come l' ispirazione dell' animo commosso tenga mirabilmente le veci della realtà, e si trasformi in felice presagio lo

1) Ov., *ex Ponto* 3, 3, 5-20.
2) L. cit., v. 85-94.
3 Ov., *ex Ponto* 3, 4, 10-11.

spettacolo maestoso, a cui tutto il popolo di Roma è chiamato a partecipare, con un fremito di gioia irresistibile che pare delirio e sussulto. La fantasia del poeta, come spezza i vincoli del tempo, così lascia sparire per incanto gli abissi dello spazio, e penetra perfino nel regno dell' invisibile, sempre negato agli umili mortali:

Ista dei vox est. Deus est in pectore nostro.
Haec duce praedico vaticinorque deo 1).

Fu questa però un' illusione passaggiera, perchè la morte di Augusto sopraggiunse poco dopo, nel 19 agosto del 14 d. Cr., a spegnere l' estrema speranza nell' animo dell' esule.

*
* *

Sul principio di questa seconda serie di carmi sconsolati, un pensiero dolcissimo aveva esaltato talora il cuore di lui; e gli affetti familiari avevano toccata la sua lira, per ispirarvi un fremito di delicata poesia, in cui si confondono insieme la voce del cuore e quella dell' arte.

Te quoque, quam iuvenem discedens urbe reliqui,
Credibile est nostris insenuisse malis.
O! ego, di faciant, *talem* te cernere possim,
Caraque mutatis oscula ferre comis;
Amplectique meis corpus non pingue lacertis,
Et '*gracile hoc fecit*' dicere '*cura mei*' 2).

Ma ora pur quest' immagine soave fugge dall' orrida landa del suo esilio, e più non consola il deserto spaventevole della sua vita. Lo sconforto, ond' è preso, fa scolorare innanzi alla

1) L. cit., v. 93-94.
2) Ov., *ex Ponto* 1, 4, 46-52.

sua fantasia pur quest' affetto unico e soave , che lo aveva avvinto, negli anni più torbidi dell' esilio , alla sua patria d'elezione e all' ispiratrice passionata e devota dei suoi carmi immortali 1).

Questo nuovo o presunto abbandono spezza gli antichi vincoli, onde si era sentito per lo spazio di sei anni avvinto a Roma con fede tenace ; e in un momento di dolce e insolita tenerezza si riconcilia nel suo peusiero perfino coi terribili Geti, immeritevoli certo dei sarcasmi e delle dipinture feroci, con cui egli ha consacrato il loro nome alla memore e forse ingiusta esecrazione dei posteri. Essi non avevano colpa pel rigore del clima nordico , e procurarono con ogni mezzo di rendere accetto all' esule poeta il luogo della sua relegazione, e di fargli dimenticare , con ogni prova onorifica e reverente di omaggio, la patria lontana. Sicchè, quando ogni speranza di riveder Roma gli è venuta meno, il povero poeta si ricovera alfine, con sentimento di tardiva gratitudine, nella spontanea e benevola devozione dei suoi barbari ospiti, della quale troppo a lungo era apparso schivo od lmmemore. E, scrivendo all'amico Grecino, si compiace seco stesso delle attestazioni insolite d' onore, onde sempre fu vago, e a cui inaspettamente è fatto segno pur da parte di coloro, che aveva avuto il torto di credere indifferenti alle sue pene e ignari della sua gloria. Quando tutto è perduto e la scena di Roma sì ecclissa per sempre innanzi alla sua coscienza di poeta elegante e mondano, un sorriso di compassione sfiora alfine le sue labbra per i poveri Geti, e le antiche prove d' onore , richiamate alla memoria , inducono nel suo cuore un sentimento piacevole di soave commozione.

> Non sumus hic odio, nec scilicet esse meremur,
> Nec cum fortuna mens quoque versa mea est.

1) Ov., *ex Ponto* 3, 7, 11-12:

> Nec gravis uxori dicar. Quae scilicet in me
> Quam proba, tam timida est, experiensque parum.

Hoc facit ut misero faveant adsintque Tomitae;
 Haec quoniam tellus testificanda mihi est.
Illi me, quia velle vident, discedere malunt;
 Respectu cupiunt hic tamen esse sui.
Nec mihi credideris: exstant decreta, quibus nos
 Laudat et immunes publica cera facit.
Conveniens miseris et quamquam gloria non sit,
 Proxima dant nobis oppida munus idem 1).

La consuetudine coi Geti era diventata per necessità così intima, che alla morte di Augusto Ovidio non dubitò di dettare nella loro lingua un poemetto commemorativo delle sue gesta, per ingraziarsi l' animo, pur troppo verso di lui anche più inesorabile ed ostile, del suo successore.

A! *pudet*, et *Getico* scripsi *sermone* libellum,
 Structaque sunt nostris barbara verba modis.
Et placui — *gratare mihi* — coepique poetae
 Inter *inhumanos* nomen habere Getas.
Materiam quaeris? laudes de Caesare dixi.
 Adiuta est novitas numine nostra dei.
Nam patris Augusti docui mortale fuisse
 Corpus, in aetherias numen abisse domos:
Esse parem virtute patri, qui frena rogatus
 Saepe recusati coeperit imperii:
Esse pudicarum te Vestam, Livia, matrum,
 Ambiguum nato dignîor anne viro.
Esse duos invenes, firma adiumenta parentis,
 Qui dederint animi pignora certa sui.
Haec ubi perlegi patria non scripta Camena,
 Venit et ad digitos ultima charta meos,
Et caput et plenas omnes movere pharetras,
 Et longum Getico murmur in ore fuit 2).

1) Ov., *ex Ponto* 4, 9, 89-104.
2) Ov., *ex Ponto* 4, 13, 19-36.

Questi complimenti non davano prova di sincera e ricambiata benevolenza, nè potevano riuscire accetti all'animo dei Geti. Certo è che, quando Ovidio accennava a riconciliarsi a suo modo colla loro natura rozza ed ospitale, uno scoppio di pubblica indegnazione si levò come barriera di reciproca diffidenza tra gli indigeni e l'esule, perchè troppo tardi questi aveva compreso e insufficientemente cominciava a pregiare la loro indole espansiva e bonaria. Il povero Ovidio ne fu inconsolabile, e tentò di riacquistare la stima dei suoi ospiti con una specie di compromesso e di augurio, in cui non si faceva esatto conto dei legami onde quelli erano e si sentivano avvinti alla terra natale.

Talia succensent propter mihi verba Tomitae,
Iraque carminibus publica mota meis.
Ergo ego cessabo numquam per carmina laedi,
Plectar et incauto semper ab ingenio?
Sed nihil admisi: nulla est mea culpa, Tomitae,
Quos ego, cum loca sim vestra perosus, amo.
Quilibet excutiat nostri monimenta laboris:
Littera de vobis est mea questa nihil.
Molliter a vobis mea sors excepta, Tomitae,
Tam mites Graios indicat esse viros.
Gens mea Paeligni regioque domestica Sulmo
Non potuit nostris lenior esse malis.
Quem vix incolumi cuiquam salvoque daretis,
Is datus a vobis est mihi semper honor.
Solus adhuc ego sum vestris immunis in oris,
Exceptis si qui munera legis habent.
Tempora sacrata mea sunt velata corona,
Publicus invito quem favor imposuit 1).

Era questa una confessione, per quanto amara, altrettanto sincera, che il poeta si rassegnava oramai alla perdita della sua po-

1) Ov., *ex Ponto* 4, 14, 15-56.

polarità nel centro più ambito e universale di Roma, e che egli mirava con compiacente soddisfazione la sua immagine coronata di lauro e additata al pubblico culto nella piazza di Tomi. Egli discendeva per tal modo al livello di un poeta borghese e quasi barbaro; ma appagava almeno la vanità tormentosa della sua natura mondana. Sennonchè, pur salutando con sentimento filiale d'affetto la terza patria, resa a lui sacra dalle memorie dell'esilio, non seppe dimenticare in essa le mollezze della vita passata.

Quam grata est igitur Latonae Delia tellus,
Erranti tutum quae dedit una locum,
Tam mihi cara Tomis, patria quae sede fugatis
Tempus ad hoc nobis *hospita fida* manet:
Di modo fecissent placidae spem posset habere
Pacis, et a gelido longius axe foret 1).

E il vuoto si accrebbe nella sua anima, e la devozione tollerante degli ospiti si cambiò in odio o indifferenza, proprio nel momento in cui più calorose e spontanee egli aspettava le prove del loro interessamento benevolo.

Nulla più di questo oblio doveva riuscire gravoso all'animo del poeta dolente, che si chiude d'ora innanzi e si esaurisce in silenzio nel segreto della sua malinconia. Egli era morto alla vita allegra e spensierata della corte, al plauso della società elegante di Roma, alle adulazioni dei contemporanei, alla protezione degli amici, all'effetto della famiglia, e sente venir meno perfino la stima deferente e compassionevole dei suoi ospiti, che poteva ancora rendergli sopportabile la gravezza dell'esilio. In queste condizioni dell'animo la musa ispiratrice dei carmi abbandona anch'essa il suo poeta prediletto, per non illuminare colla poesia della vita la morte del cuore e dell'intelligenza. Ma, prima di esulare per sempre dal suo spirito altissimo, accende nella sua fantasia gli ultimi raggi di quella luce divina, che abbiam vi-

1) L. cit., v. 57-62.

sto sfolgorare già dianzi, come fuochi fatui, sulla paludosa gora di questo estremo e mestissimo canto dell'esule.

*
* *

Assurgendo però da questo spettacolo sì triste, che offre al nostro sguardo e alla nostra considerazione la decadenza di un grande ingegno poetico, noi non possiamo confondere con essa, come altri ha pur fatto, le prime impressioni artistiche, che destò nell' animo del poeta la terra del suo esilio. Un velo di profonda malinconia si distende da quell' ora su tutta la sua vita, e una cupa tristezza investe il suo spirito, sì da colorare dello stato interno della coscienza la natura stessa dell' ambiente, in cui è condannato a vivere. Ma, attraverso di questo adattamento progressivo della realtà alle condizioni interiori dell'animo, egli non smarrisce la visione obiettiva delle cose, le quali si riflettono nei suoi carmi colla infinita varietà delle armonie e dei colori, onde le ha pur rivestite la natura immortale.

Triste e dolente risuona ognora a sè dintorno la voce del poeta:

> Inspice quid portem : nihil hic nisi triste videbis,
> Carmine temporibus conveniente suis 1).

Ma son considerazioni fugaci, che, invece di fermare l'emozione artistica in una vana e monotona contemplazione del dolore, secondano mirabilmente la mobilità dell'animo vivace nella ricerca ansiosa di uno schermo, che le varie forme della realtà possono offrire alle sue pene. In questo tentativo felicissimo di subordinare il mondo esterno alle esigenze tormentose dell'animo, noi ritroviamo vivo ed intero l' esercizio di quelle facoltà poetiche, onde Ovidio era dotato, e che gli concessero in ogni condizione dell' esistenza pieno ed incontestato il dominio della vita, cioè di questa eterna ed inesauribile sorgente dell' arte.

1) Ov., *Trist.*, 3, 1, 9-10.

Il libro è triste, come si conviene allo stato dell'animo, e rifugge da ogni adornamento esteriore.

Felices ornent haec instrumenta libellos :
Me mare, me venti, me fera iactat hiems 1).

Il gelo della morte ha conquiso lo spirito del poeta e ne discaccia la tranquillità oziosa e serena, che fu già tanto allegra e spensierata ispiratrice dei suoi carmi giovanili :

Carmina proveniunt animo deducta sereno 2).

E, incalzato a scrivere da un bisogno prepotente della sua natura, in mezzo alla solitudine del mare tempestoso vola lontano col pensiero alla ricerca dei suoi libri prediletti, che furono artefici e testimoni della sua gloria, per additare al memore ricordo dei posteri quello sopra gli altri, che doveva divenire funesto presagio di una triste metamorfosi riserbata alla sua sorte.

Cum tamen in nostrum fueris penetrale receptus,
Contigerisque tuam, scrinia curva, domum ;
Aspicies illic positos ex ordine fratres,
Quos studium cunctos evigilavit idem.
Cetera turba palam titulos ostendet apertos
Et sua detecta nomina fronte gerat.
Tres procul obscura latitantes parte videbis ; —
. . . .
Deque tribus moneo, *si quae est tibi cura parentis,*
Ne quemquam, quamvis ipse docebit, ames.
Sunt quoque mutatae ter quinque volumina formae,
Nuper ab exsequiis carmina rapta meis.
His mando dicas, *inter mutata referri*
Fortunae vultum corpora posse meae 3).

1) Ov., *Trist.*, 1, 1, 9 e 42.
2) L. cit., v. 39.
3) L. cit., v. 105-120.

Se la poesia consiste nel fissare in una forma eterna l' anima delle cose e nel comunicare ad esse una vita sensibile, non è chi non senta, sotto l' alito poetico, acquistar vita e sentimento perfino la muta e rigida forma dei libri, che parevano fatti estranei o indifferenti al fato del loro autore ; e quasi persone vive accogliere e dar ricetto all' ombra del poeta, che vede vagolare tra le Metamorfosi anche l'immagine della sua vita tempestosa, così come nella selva dei suicidi lo spirito di Pier della Vigna additerà a Dante la propria spoglia appesa « al prun dell'ombra sua molesta ».

Sul punto di fuggire da Roma, Ovidio aveva gettato come un grido di esecrazione contro la tirannia della corte, che lo condannava ad espiare coll' esilio l' altrui malvagità. E, ritornando ora in Roma, cioè nella sede carezzata ed ambita dei suoi trionfi, in compagnia di quei libri che debbono essere messaggeri delle sue malinconie, egli si rimescola ancora, inosservato e silenzioso, in mezzo alla folla, per trovare qui almeno il compatimento ed il plauso, a cui non é possibile che sia mai sordo l'animo di un poeta.

Forsitan exspectes an in alta palatia missum
    Scandere te iubeam Caesareamque domum?
Ignoscant augusta mihi loca dique locorum!
    Venit in hoc illa fulmen ab arce caput.
Esse quidem memini mitissima sedibus illis
    Numina. Sed *timeo qui nocuere deos.*
Terretur minimo pinnae stridore columba,
    Unguibus, accipiter, saucia facta tuis.
Nec procul a stabulis audet discedere, siqua
    Excussa est avidi dentibus agna lupi.
Vitaret caelum Phaëthon, si viveret, et quos
    Optarat stulte, tangere nollet equos.
Me quoque, quae sensi, fateor Iovis arma timere,
    Me reor infesto, cum tonat, igne peti.
Quicumque argolica de classe Capharea fugit,
    Semper ab Euboicis vela retorsit aquis.

Et mea cumba, semel vasta percussa procella,
Illum quo laesa est horret adire locum.
Ergo cave, liber, et timida circumspice mente:
Ut satis a media sit tibi plebe legi 1).

Qui si confondono insieme la leggenda e la storia, l'immaginazione e la realtà; e la natura esterna presta alla poesia i suoi colori, per apparire attraverso agli incanti di essa più bella ed amabile a se medesima.

Ma intorno al poeta rugge la tempesta e il nembo infuria minaccioso sul suo capo! Al pari di un colpo di fulmine che squarci d'improvviso l'orizzonte, egli si distacca con violenza dal suo libro, a cui lascia attaccata una parte dell' anima, per fuggire ululando nella solitudine deserta, in cui non ritroverà altro che l' eco dei suoi dolori:

Longa via est, propera! nobis habitabitur orbis
Ultimus, a terra terra remota mea 2).

Quando però la tempesta, che gli rugge dentro, accenna per un momento a calmarsi in uno sforzo supremo di rassegnazione, ecco che la lotta esterna degli elementi lo richiama di nuovo alla contemplazione della realtà.

La nave, a cui è affidato il suo destino, sbattuta dai venti, resta ferma in mezzo ai flutti dell'Adriatico, forse bramosa di restituirlo ai lidi d'Italia, di cui un ordine crudele gli aveva fatto per sempre divieto. Ed egli si sente attratto dall'illusione e come rapito un' altra volta nel mare della speranza. Sennonchè una folata di vento tarpa di un tratto le ali alla fantasia, e ricacciandolo nel vortice dei flutti agitati minaccia di sommergere l'infelice, a cui indarno Augusto aveva risparmiata la vita.

1) Ov., *Trist.*, 1, 1, 69 e seg.

2) L. cit., v. 127-8.

Il tiranno gli parve di un tratto più mite ed umano del dio stesso così implacabile delle onde. Tutto l'Olimpo par quasi che congiuri, per capovolgere a suo danno le leggi della tradizione e quelle della storia. L'accompagna solo il vigile pensiero della sposa diletta, ignara anch'essa dei nuovi pericoli ond'è travagliato. Ma il cielo si rasserena d'un tratto, e la luce penetrando dalle squarciate nuvole riaccende nell'animo la speranza, che vi giaceva sopita, come il suo più assiduo tormento 1).

In mezzo alle onde della vita, era stato di conforto all'esule il ricordo pietoso a lui ispirato dalla consuetudine antica colle finzioni mitologiche, le quali gli lasciavano sperare che

Saepe premente deo, fert deus alter opem 2).

Nella notte tristissima, in cui si era allontanato per sempre da Roma e dai suoi cari, l'unico istante di calma all'agitazione interna del cuore fu procurato dallo spettacolo mite e placido della luna e della opposta stella di Venere, che brillavano nel cielo sereno, affatto immemori, nella loro luce tranquilla, degli affanni fra cui si struggono gli infelici mortali.

Iamque quiescebant voces hominumque canumque
Lunaque nocturnos alta regebat equos.
Hanc ego suspiciens et ab hac Capitolia cernens,
Quae nostro frustra iuncta fuere Lari,
'Numina vicinis habitantia sedibus', inquam,
'Este salutati tempus in omne mihi' 3).
Iamque morae spatium nox praecipitata negabat,
Versaque ab axe suo Parrhasis arctos erat 4).

1) Ov., *Trist.*, 1, 2.
2) L. cit. v. 4.
3) Ov., *Trist.*, 1, 3, 27-34.
4) L. cit., v. 47-8.

Dum loquor et flemus, caelo *nitidissimus* alto,
Stella gravis nobis, Lucifer ortus erat 1).

Il dolore, come si scorge a chiari segni, non ha esaurito nell'animo il sentimento poetico, e la bellezza della natura rasserena come sempre il turbamento interiore della coscienza, spandendo sulle ferite umane il balsamo vivificatore della sua luce purissima.

* *
*

Questo ricambio di sentimenti così delicati, che suscitano nell'animo del poeta le manifestazioni più varie ed opposte del mondo esterno, basterebbe, se pur non m'inganno, ad attestare la presenza di quegli elementi poetici, di cui forse a torto parve allo Schiller che fossero destituite le Tristezze ovidiane. Sennonchè l' autorità del nome, che ha procurato così largo séguito all'opinione da me contraddetta, potrebbe far ritenere ancor troppo scarse le tracce di bellezza artistica, da me sorprese fin qui nelle malinconie dell' esule. E io attingo dalla diffidenza conforto a indugiarmi ancora un poco in quest' analisi rapidissima, intesa a raccogliere le vibrazioni più delicate di un'anima sensibile, nella quale il più semplice e immediato contatto colla realtà bastava a suscitare nuovi fremiti di poesia.

Il poeta si affeziona al suo dolore, nella dolce illusione che l'incostanza della fortuna rinnovi per lui i miracoli della leggenda ed egli ritrovi il suo Pilade o il suo Niso nella fede di un amico devoto 2).

1) L. cit., v. 71-2.

2) Si tamen haec navis vento ferretur amico,
Ignoraretur forsitan ista fides.
Thesea Pirithous non tam sensisset amicum,
Si non infernas vivus adisset aquas.
Ut foret exemplum veri Phoceus amoris,
Fecerunt furiae, tristis Oresta, tuae.
Si non Euryalus Rutulos cecidisset in hostes,
Hyrtacidae Nisi gloria nulla foret.

Trist., 1, 5, 17 segg.; cfr. anche 1, 6.

E, in assenza di un amico, domanda conforto al suo spirito profetico, raccogliendo nel poema incompiuto delle Metamorfosi tutta la tenerezza delicata di un padre, che senta rivivere nelle care sembianze del figlio la più perfetta e compiuta immagine dei suoi dolori.

Carmina maior imago
Sunt mea . . . .
Carmina mutatas hominum dicentia formas.
Haec ego discedens, sicut *bene* multa meorum,
Imposui rapidis viscera nostra rogis.
Quae quoniam non sunt penitus sublata, sed exstant,
Nunc precor ut vivant et non ignava legentum
Otia delectent admoneantque mei 1).

E, riconciliato con se medesimo, tenta di richiamare pur gli amici immemori alle dolci consuetudini da essi interrotte, col ricordo delicato degli antichi eroi a cui non nocque la fede serbata nell' amicizia:

Praestita nam miseris pietas et in hoste probatur 2).

Ma, poichè li sente sordi alle sue preghiere, concentra tutti gli affetti del suo mobilissimo cuore nella nave stessa che lo trasporta alla terra d'esilio; e la fantasia commossa, all'aspetto della Propontide che l'avvicina alle coste Scitiche, si distrae per un istante, in mezzo a così grata novità, dalla contemplazione dei suoi dolori, per sciogliere un inno al lido ospitale 3).

Questa eccitazione momentanea dell'animo, in cui Ovidio ha obbliato se medesimo, cessa di un tratto alla vista della sua relega-

1) *Trist.*, 1, 7, 11 segg.
2) *Trist.*, 1, 9, 35.
3) *Trist.*, 1, 10.

zione, e il poeta si accorge di aver avuto soltanto gli ultimi lampi del suo ingegno a conforto della sua fuga dolorosa.

Quod facerem versus inter fera murmura ponti,
Cycladas Aegeas obstipuisse puto.
Ipse ego nunc miror tantis animique marisque
Fluctibus ingenium non cecidisse meum.
Seu *stupor* hic studio, sive est *insania* nomen,
Omnis ab hac cura mens relevata mea est 1).

Ma il poeta, senza che forse se ne avveda, trae per tal modo in inganno se stesso e il lettore inesperto. Certo lo stato interno del suo animo colora di tristezza ogni nuova ispirazione poetica. E l'estro stesso, che questa gli risuscita nel petto, è un oblio solo apparente della realtà della vita.

Utque suum Bacche non sentit saucia vulnus,
Dum stupet Idaeis exulutata modis,
Sic ubi mota calent viridi mea pectora thyrso,
Altior humano spiritus ille malo est.
Ille nec exsilium, Scythici nec litora ponti,
Ille nec iratos sentit habere deos.
Utque soporiferae biberem si pocula Lethes,
Temporis adversi sic mihi sensus abest 2).

E il poeta, non immemore delle tendenze e dei gusti del pubblico, si sforza di variare il tono delle sue malinconie o di smorzarne la noia, colla confessione ingenua dello stato dell'animo fatto alieno dall' antica gaiezza 3).

1) *Trist.*, 1, 11, 7 segg.

2) *Trist.*, 4, 1, 41 segg.

3) *Trist.*, 1, 11, 35; 3, 14, 28 segg.: Aequus erit scriptis, qnorum cognoverit esse Exsilium tempus barbariamque locum; Inque tot adversis carmen mirabitur ullum Ducere me tristi sustinuisse manu; 4, 10, 111 segg.; 5, 1, 49 segg.; 5, 12, 35 segg.

Ma sarebbe d'altra parte palese ingiustizia dimenticare, che da questa tensione violenta dello spirito, il quale cerca un inutile diversivo alle sue malinconie, si sprigionano non raramente scintille di vera ed alta poesia. E non si può disconoscere che Ovidio preluda nobilmente ai motivi di un'arte più squisita e moderna, non ancora contraffatta dalla svenevolezza dei poeti sentimentali, quando giustifica l'insano tentativo di tener desta l'attività dell'ingegno, mentre si estingue a poco nella sede delle passioni il senso della vita.

Cur igitur scribam, miraris? miror et ipse,
Et tecum quaero semper quid inde petam.
An populus vere sanos negat esse poëtas?
Sumque fides huius maxima vocis ego?
Saucius eiurat pugnam gladiator, et idem
Immemor antiqui vulneris arma capit.
Nil sibi cum pelagi dicit fore naufragus undis,
Et ducit remos qua modo navit aqua.
Sic ego constanter studium non utile servo,
Et repeto, nollem quas coluisse, deas.
Consequor ex illis casus oblivia nostri:
Hanc messem satis si mea reddit humus.
Gloria vos amat.
Hoc mea contenta est infelix musa theatro 1).

*
* *

Queste però, che qui brevemente abbiamo ricordate, sono semplici soste dell'energia creatrice del poeta, e non le ispirazioni più vivaci della sua musa, in mezzo alle tristezze dell' esilio. Chi volesse tutte enumerarle, non potrebbe trascorrere fugacemente sulla magnifica visione di Roma, che brilla innanzi al pensiero dell'esule. E vedrebbe, colla sua guida amorosa, il foro di Cesare, la via

1) *Ex Ponto* 1, 5, 29 segg.

Sacra, il tempio di Pallade, il fuoco sacro di Vesta, l'antica reggia di Numa, la porta del Palatino, innanzi a cui Romolo promise di innalzare un tempio a Giove Statore, l' Atrio della Libertà. E, notando che qui sorse la prima biblioteca di Roma e che da essa indarno furono esclusi i libri di Ovidio, il lettore proverebbe un senso di intima commozione nel riconoscere, che il volere del principe non bastò a proscrivere il nome e la fama del poeta, tramandato con fede dal popolo alla grata memoria della posterità 1). E, facendo eco alle parole del poeta, ripeterà con lui:

Gratia, Musa, tibi; nam tu solacia praebes,
Tu curae requies, tu medicina venis.
Tu dux et comes es, tu nos abducis ab Histro,
In medioque mihi das Helicone locum.
Tu mihi, quod rarum est, vivo sublime dedisti
Nomen, ab exsequiis quod dare fama solet.
Nam tulerint magnos cum saecula nostra poëtas,
Non fuit ingenio fama maligna meo.
Siquid habent igitur vatum praesagia veri,
Protinus ut moriar, non ero, terra, tuus 2).

Nè il poeta, colla forza della fantasia, ravviva solamente la visione dei luoghi remoti, che errano innanzi al suo pensiero con-

1) Interea, quoniam statio mihi publica clausa est,
Privato liceat delituisse loco.
Vos quoque, si fas est, confusa pudore repulsae
Sumite plebeiae carmina nostra manus.
Trist., 3, 1, 81 segg.

2) *Trist.*, 4, 10, 117 segg.; cfr. anche 4, 9, 15 segg.: Denique vindictae si sit mihi nulla facultas, Pierides vires et sua tela dabunt. Nostra per immensas ibunt praeconia gentes, Quodque querar, notum, qua patet orbis, erit e 3, 7, 45 segg.

tinuamente riaccesi dalla luce del desiderio 1). Vi è in lui una segreta energia, capace di conferire il calore della vita a qualunque sentimento delicato che gli attraversi l'animo. E se il corpo, sorpreso da stanchezza, sente vicino il termine delle sue pene, egli evoca a se daccanto la diletta compagna della sua vita serena, per raccomandare alla pietà di lei che la sua ombra non resti a vagolare tra gli Sciti, ma almeno dopo morte abbandoni la terra dell'esilio e sia restituita colle sue ceneri alla memore e ospitale protezione di Roma:

Sentiat officium maesta favilla pium 2).

Questa intonazione così triste abbandona assai raramente i carmi, che il poeta dettò nell'esilio. E, sia nel giorno del suo natalizio 3) sia in quello in cui celebrerà con insolita gaiezza la nascita della sposa diletta, la malinconia finirà per governare l'onda dei suoi versi. Ma nessuno potrà rimproverare al poeta, che gli sfugga il senso della vita. Egli penetra nell'anima delle cose, per comunicare ad esse una parte dei proprii sentimenti, al modo stesso che l'armonia della natura par quasi che si rispecchi o riecheggi talora nel ritmo del suo cuore. Le fiamme preparate pel sacrifizio, invece di portare direttamente al cielo l' augurio che egli forma per il natalizio della consorte, sono dal vento ripiegate verso occidente, cioè in direzione dei lidi d' Italia; e il poeta commosso si ferma a contemplare questa partecipazione così delicata, che la nebbia impalpabile prende ai palpiti del suo cuore:

Aspice ut aura tamen fumos e ture coortos
In partes Italas et loca dextra ferat!

1) *Trist.* 3, 4, 55 sic tamen haec adsunt, ut quae contingere non est Corpore: sunt animo contra videnda meo e 4, 2, 57 *haec* ego summotus, qua possum, mente videbo: Erepti vobis ius habet illa loci.

2) *Trist.*, 3, 3, 84.

3) *Trist.*, 3, 14.

Sensus inest igitur nebulis, quas exigit ignis:
Consilio fugiunt aethera, Ponte, tuum.
Consilio, commune sacrum cum fiat in ara
Fratribus, alterna qui periere manu,
Ipsa sibi discors, tamquam mandetur ab illis,
Scinditur in partes atra favilla duas 1).

Certo a questa immaginazione, come il poeta afferma espressamente, non è rimasto estraneo il ricordo letterario di un carme di Callimaco intorno all'odio dei due fratelli Tebani, Eteocle e Polinice, odio che sopravvisse pur anche al loro rogo. Ma sarebbe strano voler mettere in mostra l'imitazione retorica, e trascurare poi del tutto la spontaneità e realtà del sentimento che l'ha forse ispirata.

*
* *

Io non nego che l'intonazione triste dei carmi vela quasi sempre di leggiera malinconia i sentimenti del poeta, e che questa lo trae forse alla considerazione dei proprii mali, più di quel che sarebbe consentito per tener desto l'interesse poetico. Ma non conviene dimenticare, che la contemplazione del dolore assume il più delle volte accenti pacati e sereni 2), e che pur nella maggiore tristezza l'animo di lui si sente aperto a raccogliere e riprodurre, con calore di sentimento e di vita, le impressioni del mondo esterno.

Lascio da parte la leggenda sull'origine di Tomi, la quale nel suo carattere letterario non nasconde il compiacimento del poeta di trovar già accennato nel ricordo triste del nome, a cui avrebbe dato origine lo scempio fatto da Medea delle lacere membra del fratello innocente, come un presagio della sua misera sorte 3). E

1) *Trist.*, 5, 4, 29 segg.

2) Cfr. ad es. l'elegia alla moglie in *Trist.* 4, 3, 23 segg. e 49 segg. e quella ad Augusto in 5, 2, 45 segg.

3) *Trist.* 3, 9.

mi fermo invece a rilevare le due opposte elegie, in cui Ovidio descrive l'inverno e la primavera Scitica. Non mi sfugge il colorito retorico dell'una e dell'altra, al quale dà risalto l'esagerazione palese del rigore invernale della Scizia, e il cenno consacrato alle feste che richiamava in Roma il ritorno della primavera. Ma egli è d'altra parte innegabile, che la descrizione dell'ambiente Scitico gareggia, per efficacia di rappresentazione, colla vivacità pittorica del colore; e che la parola non solo riesce adatta a scolpire nel marmo i nordici abitatori, che muovono con fatica le membra intirizzite sotto il peso della neve e del ghiaccio, ma ispira il soffio della vita pur nella natura che pareva morta o inanimata 1). L' elegia è notissima, e io mi fermerò in sua vece a ricordare i pochi versi, con cui Ovidio saluta il ritorno della primavera, e quasi par che ravvivi con essa il fiore già appassito delle sue speranze :

Iam violam puerique legunt hilaresque puellae,
Rustica quae nulla nata serente venit ;
Prataque pubescunt variorum flore colorum,
Indocilique loquax gutture vernat avis ;
Utque malae matris crimen deponat, hirundo
Sub trabibus cunas tectaque parva facit.
Herbaque, quae latuit Cerealibus obruta sulcis,
Exit et expandit molle cacumen humo 2).

Anche in questi versi il sentimento poetico apparisce compenetrato di una sottil vena retorica , colle due allusioni mitologiche che distraggono il nostro pensiero dalla realtà della vita. Sennonchè la rappresentazione mitologica nell'animo del poeta antico non è fatta ancora estranea, come per noi, al fenomeno naturale, e ciascuno dei due termini si compie insensibilmente nell'altro, in cui ha il suo principio o ritrova il suo significato ideale.

Ne porge esempio splendidissimo l'invocazione a Bacco, nel gior-

1) *Trist.*, 3, 9, 19 segg. e 3, 10.

2) *Trist.*, 3, 12, 5 segg.

no della sua festa, cioè al nume protettore della sua ispirazione poetica. E nessun' altra immaginazione potrà riuscire più di questa adatta a dar prova di quella compenetrazione ideale tra il pensiero e la realtà esterna, in cui oggi riapparisce sotto nuova forma e come trasfigurato il sentimento della natura.

> Ut tamen audisti percussum fulmine vatem,
> Admonitu matris condoluisse potes,
> Et potes, aspiciens circum tua sacra poetas,
> 'Nescio quis nostri' dicere 'cultor abest'.
> Fer, bone Liber, opem: sic altera degravet ulmum
> Vitis, et incluso plena sit uva mero;
> Sic tibi cum Bacchis satyrorum gnava iuventus
> Assit, et attonito non taceare sono.
> Huc ades et casus releves, pulcherrime, nostros,
> Unum de numero me memor esse tuo 1).

Il poeta non riesce ad obliare se medesimo nella contemplazione del mondo esterno 2); ma bastano pur questi tocchi fugaci a provare, che la sua anima echeggia le emozioni della vita con gli ultimi accenti di vera e schietta poesia.

CAPO II.

Il mistero del poeta e la leggenda dell'esilio.

La dimostrazione preliminare, in cui ci siamo per alcun poco indugiati, vorrebbe giustificare l' interesse sempre nuovo che la critica annette a questo problema antico ed insoluto della relegazione d'Ovidio a Tomi. E conviene anche aggiungere, che all'in-

1) *Trist.*, 5, 3, 31 segg.
2) Cfr. *Trist.*, 5, 7, 1.

certezza ha conferito soprattutto il poeta stesso, colle parole misteriose di cui circonda la sua colpa.

> Ecquid *praeterea* peccarim quaerere noli,
> Ut lateat *sola culpa sub Arte mea* 1).

Un interprete anche assai acuto, il quale però non metta a calcolo la naturale abbondanza e intemperanza dell' arte e dell' ingegno Ovidiano, è quasi di necessità condotto a credere che, oltre alla causa apparente, ve ne fosse un'altra più profonda e più grave, che rese implacabile l'ira del principe. E attratto dalla seduzione del mistero, col quale l' artista ha reso altamente poetico il motivo dell'esilio, si abbandona a quel vago fantasticare, in cui la critica riconosce ed addita da tempo la maggiore efficacia di ogni opera d'arte. Contro di questo sottile incantesimo riesce vano qualsiasi tentativo di resistenza. E il problema si ripresenta oggi al pensiero del critico, nei termini stessi in cui lo riassumeva più di quaranta anni fa il Deville, scrivendo: « cependant Auguste, ne voulant pas divulguer la véritable cause du bannissement d'Ovide, tenant à éviter que le public n'en recherchât le motif, ne trouva rien de mieux que de l'accuser d'avoir prêché l'adultère » 2).

Si sarebbe forse potuto avvertire, che la precauzione del poeta, invece di apparire quale deferente omaggio alla volontà del principe, servì a dare per tal modo un novello incentivo alla pubblica malignazione, e che le sue reticenze, se forse bastarono a salvare il segreto di fronte alla posterità, ne avrebbero invece accreditato e giustificato il sospetto presso i contemporanei, e avrebbero contribuito piuttosto a esacerbare la vendetta del principe che a mitigarla. Ma non sempre la critica si mostra compiacente a subire il freno della ragione; e basta talvolta la più lieve apparenza del

1) *Ex Ponto* 2, 9, 71.

2) *Essai sur l'exil d'Ovide par* A. Deville. Paris 1859, pag. 6. Un concetto affine fu espresso più recentemente dallo Schoemann, *Eine Muthmassigung über den wahren Grund um Ovids Relegation* in Philologus, vol. 41, a. 1882, p. 171.

mistero, perchè essa dia corpo alle sue ombre, pur nell'onesto intento di dissiparle.

In mezzo a questa serie di tentativi curiosi, rinnovati di tempo in tempo, vi sono di quelli che confinano addirittura coll'assurdo, e che le più ovvie considerazioni soccorrono senza sforzo ad eliminare. Per la sua bizzarria va menzionato innanzi a tutti quello stranissimo del Deville, il quale dal lungo e paziente studio, messo nelle opere di Ovidio, non fu neppure illuminato ad intendere quale parte abbia la concezione mitologica nella tecnica industriosa e sottile di questo poeta. Com' è noto, egli attribuisce l' unico suo fallo a una colpa involontaria degli occhi:

> Peccatum . . . oculos est habuisse meum 1),

e da questo pensiero è indotto a paragonare la sua sorte a quella di Atteone, sbranato dai cani della vergine cacciatrice, sol perchè egli l'aveva sorpresa nuda nel bosco:

> Cur aliquid vidi, cur noxia lumina feci,
> Cur imprudenti cognita culpa mihi?
> Inscius Actaeon vidit sine veste Dianam:
> Praeda fuit canibus non minus ille suis 2).

Il Deville si prova a conciliare questa immaginazione poetica coll'elogio che fa Dione Cassio della castità di Livia, la moglie di Augusto, la quale, « imbattutasi per caso in alcuni uomini nudi (γυμνούς), li sottrasse all' estremo supplizio, di cui si eran per tal ragione fatti colpevoli, affermando che la loro nudità non offendesse una persona onesta più di quella di una statua » 3). Il critico, seguendo il corso della sua fantasia, considera invece le pa-

1) *Trist.* 3, 5, 50.

2) *Trist.* 2, 103 segg.

3) Dione, 58, 2, 4 οὐδὲν ἀνδριάντων ταῖς σωφρονούσαις οἱ γυμνοὶ διαφέρουσι.

role dello storico come una semplice contraffazione della realtà, e non solo trasforma Ovidio in un innocente Atteone, ma sostituisce alla immagine della dea quella di Livia Drusilla, che nata nel 695/58 av. Cr., era al tempo dell'esilio di Ovidio già da trenta anni moglie di Augusto 1). E, nel delirio della immaginazione scomposta, ha perfino l'ingenuità di credere, che il poeta degli Amori si scusi col principe di non aver messo a partito la sua sorte:

> Nil igitur referam, nisi me peccasse, *sed illo*
> *Praemia peccato nulla petita meo* 2)!

Avremmo torto di pigliare sul serio una congettura, la quale rassomiglia tanto dappresso alle antiche etimologie, e non altrimenti riesce a conciliare le parole del poeta con quelle dello storico, che per mezzo della figura detta κατάχρησις cioè *abusio*, la quale rendeva verosimile a Varrone la derivazione di *bellum* da *res non bella* e di *lucus a non lucendo.* Ci fermeremo invece a rilevare che, secondo questa congettura, il poeta apparisce assai meno prudente dello storico, in quanto metterebbe a nudo la realtà, senza nessuno di quei veli onde pur si mostra bramoso di circondarla.

In questa medesima categoria delle ipotesi bizzarre alloghiamo senz'altro anche una congettura, avventurata dal Voltaire in un momento di buon umore, che Ovidio cioè fosse vittima d'aver scoperte le relazioni incestuose di Augusto per la sua figliuola Giulia 3). A un'ipotesi così strana l'autore certamente dovè essere indotto più dalla naturale e abbondantissima vena del suo spirito arguto, che da analogie storiche plausibili; se pur non volle con la punta

1) Augusto aveva sposata Livia nel 714, cioè 39 av. Cr.

2) *Trist.* 3, 6, 23-4. Cfr. Deville, o. c., pag. 50.

3) Cfr. al riguardo Gaston Boissier, *L'opposition sous les Césars*, Paris 1885, nel capitolo intitolato *L'exil d'Ovide*, a pag. 137-8 e il cenno che dedica a questa opinione, espressa dal Voltaire nelle *Questions Encyclopédiques*, il Villenave nella sua *dissertation sur la cause de l'exil d'Ovide*, ristampata nel vol. VIII dell'ediz. di Ovidio del Lemaire, pag. 265.

sarcastica della sua spietata ironia colpire in ritardo la feroce vanità di Caligola e accreditare le pretese genealogiche di lui, che — a detta di Svetonio — « Agrippae se nepotem neque credi neque dici ob ignobilitatem eius volebat . . . Praedicabat autem matrem suam ex *incesto, quod Augustus cum Iulia filia admisisset*, procreatam » 1). Or egli sarebbe assolutamente strano scambiare le aberrazioni di un degenerato con un documento di storia genuino ed autentico, e di metterle poi a base di deduzioni inverosimili.

*
* *

In un ordine d'inverosimiglianze, non guari diverso dal primo testè esaminato, rientrano anche le ipotesi affatto inaccettabili, che attribuiscono alla relegazione di Ovidio una causa politica. Ad esse ha dato certamente origine la natura e la gravità della pena, e forse la considerazione che nulla valse a mitigare verso l' esule l'animo di Augusto. E s'intende come l'Huber sia stato tratto ad immaginare, che Ovidio prendesse parte ad una congiura ordita contro di Augusto dal suo progenero Lucio Paolo, marito della seconda Giulia e dolente di essere stato deluso, coll'esilio di lei, nelle sue aspirazioni al trono 2). Ma le parole di Svetonio non giustificano in alcun modo questo sospetto. Egli accenna a ribellioni e congiure represse sul nascere 3), e ricorda anche il nome di un complice, Plauto Rufo, che prese parte a questo tentativo. Ed è verosimile che non avrebbe omesso in tale circostanza anche il nome del poeta, soprattutto se questi avesse scontata così gravemente la ingenuità di Lucio. Sennonchè il critico non presta gran

1) Suet., *Calig.*, 23.

2) *Die Ursachen der Verbannung des Ovid von* Iohann Huber. Programm des Kgl. Gymnasium zu Regensburg. Stadtamhof, 1888, pagg. 21 segg.

3) Suet., *Aug.*, 19: « tumultus post haec et etiam rerum novarum initia coniurationesque complures, priusquam invalescerent, indicio detectas compressit . . . . . exin Plauti Rufi Luciique Pauli progeneri sui ».

fede alla serietà dell' accusa e si limita a ritenere, che essa consistesse semplicemente in una petizione in favore della seconda Giulia, scambiata dal principe con un atto di ribellione alla propria autorità.

Ma, a tacere che sarebbe strano che ricadesse soltanto sul poeta la pena di un tentativo, a cui era rimasta estranea la colpa, conviene pure aggiungere che Ovidio non mostra di aver mai sentore di quest' accusa. In quell' ampia e interessantissima giustificazione, che indirizzò al principe intorno alla sua opera poetica, egli afferma espressamente :

Denique non possum nullam sperare salutem,

'*del resto*', cioè, '*mi è lecito di aspettare perdono*',

Cum poenae non sit causa cruenta meae.
Non mihi quaerenti pessumdare cuncta, petitum
Caesareum caput est, quod caput orbis erat.
Non aliquid dixi, violentaque lingua locuta est,
Lapsaque sunt nimio verba profana meo.
Inscia quod crimen viderunt lumina plector,
Peccatumque oculos est habuisse meum 1).

Siamo all' antico ritornello, ed esso esclude perfino la possibilità dell'accusa; perchè, se questa si fosse fatta valere a suo danno, egli è verosimile che Ovidio non avrebbe omesso un tentativo di difesa, proprio nella circostanza in cui attesta la costante devozione del suo animo alla casa imperiale. Anche dianzi egli aveva scritto ad Augusto:

Causa mea est melior, qui nec *contraria dicor*
Arma, nec hostiles esse secutus opes 2),

1) *Trist.* 3, 5, 45 segg.; cfr. anche 1, 5, 41: « causa mea est melior, qui *non conraria fovi Arma*, sed hanc merui simplicitate fugam ».

2) *Trist.* 2, 51 segg.; cfr. *ex Ponto* 1, 1, 26 *saeva deos contra non tamen arma tuli* e 2, 2, 11.

cioè ‘nessuno mi dà colpa di aver congiurato contro del principe’. E questo per me è conferma e suggello, che Ovidio non potè essere vittima di un' insinuazione o di un' accusa di carattere politico.

*
* *

A riconoscere un intrigo di simil genere come causa diretta della relegazione di Ovidio, anche altri furono indotti assai prima dell' Huber, sulla traccia di alcune analogie letterarie e storiche, le quali a me sembrano con soverchio artifizio combinate insieme.

Egli è noto che la terza moglie di Ovidio, quella cioè a cui sono dedicate le ispirazioni più tenere delle sue Tristezze, apparteneva alla famiglia dei Massimo. Infatti, scrivendo al maggior rappresentante di questo casato, il quale era intimo della corte, egli non manca di trarre partito, nel secondo periodo del suo esilio, da una sì grande intimità, raccogliendo su di essa ogni sua speranza:

> Ille ego de *vestra cui data nupta domo est.*
> Hanc probat et primo dilectam semper ab aevo
> Est inter comites *Marcia* 1) censa suas,
> Inque suis habuit matertera Caesaris ante:
> Quarum iudicio siqua probata, proba est.
> Sed de me ut sileam, coniunx mea sarcina vestra est:
> Non potes *hanc salva dissimulare fide.*
> Flensque rogat, precibus lenito Caesare vestris,
> *Busta sui fiant ut propiora viri* 2).

E le frequenti esortazioni alla moglie non mancano mai di un accenno al parentado di lei, per darle coraggio nella rivendicazione che egli le affida del suo buon nome. Ma l' opera calorosa della moglie e il concorso degli amici non raggiunsero l'effetto sospirato dall'esule poeta. Nè fa meraviglia che questi, in un impeto di ma-

1) Marcia era la moglie di Massimo.

2) *Ex Ponto* 1, 2, 138 segg.

linconia, accusi d' indifferenza la costante e devota pietà della sua consorte, il cui fido pensiero gli aveva alleggerite sino a quel punto le pene dell'esilio.

> Quid facias, quaeris? quaeras hoc scilicet ipsum,
> Invenies, vere si reperire voles.
> Velle parum est: cupias, ut re potiaris, oportet,
> Et faciat somnos hoc tibi cura breves.
> Velle reor multos. Quis enim mihi tam sit iniquus,
> Optet ut exsilium pace carere meum?
> Pectore te toto cunctisque incumbere nervis
> Et niti pro me nocte dieque decet.
> Utque iuvent alii, tu debes vincere amicos,
> Uxor et ad partis prima venire tuas.
> Hoc domui debes, de qua censeris, ut illam
> Non magis officiis quam probitate colas.
> Cuncta licet facias, nisi eris laudabilis uxor,
> Non poterit credi *Marcia* culta tibi.
> Magna peto, sed non tamen invidiosa roganti:
> Utque ea non teneas, tuta repulsa tua est.
> *Nec mihi suscense, totiens si carmine nostro,*
> *Quod facis ut facias, teque imitere rogo* 1).

Il Boissier non tenne conto dello stato dell'animo, in cui questi versi furono dettati; e, mettendo forse a raffronto la durezza che spira da essi con quell'affettuosità di cui ribocca sempre altrove in queste poesie intime l'animo del poeta, non solo mette in forse la sincerità di questo affetto, che gli sembra ispirato piuttosto da calcolo che da passione, ma riesce perfino a dubitare che la moglie di Ovidio, bramosa di conservare la sua influenza personale presso la corte, abbia preferito di abbandonare la causa del poeta, per non partecipare alle colpe o anche alla sorte di lui 2).

1) *Ex Ponto* 3, 1, 33 segg., 75 segg., 87 segg.

2) Boissier, o. c., pag. 153-4.

Tale conseguenza oltrepassa le intenzioni del poeta e sostituisce all'insistenza disperata di lui un'insinuazione, di cui non è traccia nelle sue parole. Egli ripeterà anche in seguito, collo sconforto rassegnato di chi finge di abbandonare perfino l'ultima àncora della sua salvezza :

> *Nec gravis uxori dicar*, quae scilicet in me
> Quam proba, tam timida est, experiensque parum 1).

Direi che in questi accenti di disperazione serena e composta si simula perfino la diffidenza, per rendere più coraggiosa, in séguito alle inutili prove, l'opera della moglie a suo favore. Certo la sfiducia è profonda nell' animo, e la malinconia la tinge di un velo di sospetto. Però non vi ha chi non senta rivivere al di sotto di essa, come per duplice prova, l'antica tenerezza, nel delicato ritegno di riuscire forse soverchiamente molesto e nella cura di salvare il buon nome di lei e le prove infruttuose del suo timido affetto. Or chi non tenga conto di queste oscillazioni naturalissime, a cui era abbandonato nel suo sconforto l'animo di Ovidio, non solo rischia di apparire un giudice ingiusto, ma si mostra perfino indagatore poco esperto dell'animo umano, e quel che è peggio affatto ignaro della storia. La quale c' insegna che sotto l'onda dei sospetti e delle malignazioni, che son morte comune e delle corti vizio, restaron travolte a breve distanza da questi carmi non solo le speranze del poeta, ma perfino la figura nobile ed austera del suo protettore.

Cediamo la parola alla solennità della storia, nè disdegniamo che essa si faccia eco talvolta delle voci popolari, nelle quali non di rado rivive sotto mille forme il cozzo delle passioni stesse, onde la vita è agitata. Ecco come Tacito descrive gli ultimi giorni della vita di Augusto : « gravescere valetudo Augusti et quidam scelus uxoris suspectabant. Quippe rumor incesserat paucos ante menses Augustum electis consciis et comite uno *Fabio Maximo* Planasiam vectum ad visendum Agrippam: multas illic utrimque lacrimas et signa

1) *Ex Ponto* 3, 7, 11-12.

caritatis, spemque ex eo fore ut iuvenis penatibus suis redderetur. Quod *Maximum uxori Marciae* aperuisse, illam *Liviae*. Gnarum id Caesari, neque multo post *exstincto Maximo*, dubium an quaesita morte, audito in funere eius *Marciae gemitu semet incusantis, quod causa exitii marito fuisset* » 1).

Agrippa Postumo, l'unico nipote di Augusto, era stato relegato dalla corte per intrigo di Livia, desiderosa di assicurare il trono al proprio figliuolo, Tiberio Nerone. E le arti della matrigna erano state così efficaci, che nell'anno settimo di Cristo il vecchio Augusto potè sancire con un decreto del Senato la propria decisione, sotto l'accusa che Agrippa fosse « rudem sane bonarum artium et robore corporis stolide ferocem », ma *nullius tamen flagitii compertum*, secondo che aggiunge lo storico per suo conto 2).

Il malvolere di Livia contro i parenti di Augusto apparve più evidente alla morte di lui. La premura, che essa allora mostrò di sbarazzarsi colla violenza di così importuno rivale 3), giustifica pienamente l'accusa di coloro i quali considerano l'esilio di Agrippa nell' isola di Pianosa come una vendetta della matrigna. Nè è inverosimile che Fabio Massimo, l'amico di Ovidio, abbia espiato colla morte la sua colpa d'essere stato testimone del rimorso del principe e di averlo accompagnato a Pianosa, nella visita che egli vi fece, poco prima della morte, in compagnia di alcuni intimi.

La triste notizia della morte di Massimo giunse perfino all'esule poeta, e a noi è dato di sorprendere ancora, nelle epistole ex Ponto, l'eco dei sentimenti che essa destò nell'animo di Ovidio:

> Certus eras pro me, Fabiae lux, Maxime, gentis,
> Numen ad Augustum supplice voce loqui.
> *Occidis ante preces, causamque ego, Maxime, mortis*
> *— Nec fuero tanti — me reor esse tuae.*
> Iam timeo nostram cuiquam mandare salutem,
> Ipsum morte tua concidit auxilium.

1) Tac., *Ann.*, 1, 5; cfr. Plut. *de garr.* 11.
2) Tac., *Ann.* 1, 3.
3) Ibid. 6.

Coeperat Augustus *deceptae* ignoscere *culpae*.
Spem nostram terras deseruitque simul 1).

Il Villenave, nella *Biographie universelle*, pigliando in esame queste parole avverte, che Ovidio considera se stesso come colpevole della morte di Massimo; e da tale coincidenza è indotto a supporre, che una stessa sia stata la causa dell' esilio del poeta e della morte del suo protettore, il favore cioè con cui entrambi difesero la causa di Agrippa Postumo 2). E il Dyer, notando che la relegazione di Ovidio a Tomi seguì appena di un anno, nel 761 di R., a quella di Agrippa in Sorrento 3), non esita a dichiarare l'ipotesi del Villenave come un « ingenious and elaborate attempt » 4). Vediamo se questa considerazione ci aiuti realmente a districare l' impenetrabile mistero, onde l' esilio di Ovidio è tuttora ricoperto.

*
* *

Molto sono le riflessioni che la congettura del Villenave ci suggerisce. Anzitutto è da avvertire, che la relegazione di Ovidio coincide col mese di ottobre o novembre 5) dell'anno 9 d. Cr., il che vuol dire che essa seguì non di *un solo* ma di *due anni* all'esilio di Agrippa. E difatti il poeta ricorda nella sua epistola a Caro, che l' inverno successivo alla morte di Augusto era il *sesto*

1) *Ex Ponto* 4, 6, 9 segg.

2) La dissertazione del Villenave è ristampata nel vol. VIII dell'edizione di Ovidio del Lamaire, cfr. pag. 270-274. Alla sua ipotesi aderirono anche il Ginguené e lo Schoell.

3) Suet, *Aug.* 65. Dione 45, 32 e Tac., *Ann.* 1, 3, 6 parlano direttamente di Pianosa come luogo di relegazione di Agrippa.

4) Th. Dyer, *On the cause of Ovid's exil* in Classical Museum, IV, London 1847, pag. 239.

5) Infatti a mezzo del mese di dicembre Ovidio si trovava ancora nelle acque dell' Adriatico, cfr. *Trist.* 1, 11, 3: *gelido tremerem cum mense decembri, Scribentem mediis Hadria vidit aquis.*

che egli passava tra le brume del Ponto 1). Cr la morte di Augusto seguì il 19 agosto dell'anno 14 d. Cr.; e, poichè l'inverno tra il 14 e il 15 fu il *sesto* della relegazione di Ovidio, conviene collocare di necessità il *primo* di essi fra l'anno 9 ed il 10.

A questa conclusione, accettata anche dal Masson nella Vita di Ovidio 2), dànno sicura conferma pur quei versi dell' epistola a Bruto, in cui si fa parola della misera fine di Massimo, anteriore soltanto di pochi mesi alla morte di Augusto:

In Scythia nobis quinquennis Olympias acta est:
Jam tempus lustri transit in alterius 3).

La lettera non può essere anteriore al mese di settembre o pure di ottobre dell' an. 14 d. Cr., come apparisce dal fatto che non vi si trova ancora menzione della morte del principe. Or, poichè termina con essa il primo *lustro dell' esilio*, conviene di necessità ammettere che questo sia cominciato coll'anno *decimo*, cioè coll'inverno che trascorse tra il 9 ed il 10 d. Cr. (762-763 di R.).

Ma ad altre riflessioni ancora c'invita l'ipotesi del Villenave. Egli immagina che Ovidio si riconosca colpevole della morte di Massimo, perchè il favore da questo accordato alla sua causa avrebbe contribuito a farlo apparire come un partigiano di Agrippa. E non si avvede che il poeta ignora affatto quella spiegazione tendenziosa, che correva in Roma intorno alla sorte di Massimo, e di cui si è fatto eco lo storico. Direi anzi che il lamento del poeta s' ispira a una considerazione esclusivamente personale ed egoistica, e che a lui sfugge perfino il sospetto che Massimo sia morto in disgrazia di Augusto. *Occidis ante preces*, egli esclama; e quasi pare che rimpianga, più che la morte dell'amico, l'occasione che gli è mancata di venirgli in aiuto. E difatti riprende in questa forma il suo pensiero: *ipsum morte tua concidit auxilium*, con

1) *Ex Ponto* 4, 13, 40: *sexta relegatum bruma sub axe videt.*

2) Masson, o. c., pag. 182-3.

3) *Ex Ponto* 4, 6, 5; cfr. Masson, o. c., pag, 181.

parole cioè ben atte a prevenire l' interpretazione fallace che il Villenave ne ha proposto.

Io non dimentico l' esclamazione malinconica che precede a questa riflessione egoistica: *causam ego mortis me reor esse tuae!* Ma avverto anzitutto, che essa è attenuata dalla parentesi *nec fuero tanti*, la quale esclude che egli riconosca nel fatto la colpa, che pur è tentato di attribuirsi. E quanto alla colpa stessa, di cui non si sente capace nè altri lo crede degno, direi che il pensiero di essa gli è suggerito da una considerazione quasi superstiziosa dei proprii mali, che lo inducono a ritenere fatale la sua causa e la sua sventura a chiunque si proponga di difenderla o di alleviarla. Il poeta aveva fatto assegnamento sul concorso affettuoso di Celso e di Massimo, le due sole persone che non avessero disdegnata la sua sventura. E, alla morte di Celso, aveva mandato all'amico superstite l' unico conforto poetico di cui si sentisse capace, concentrando o raccogliendo nelle sue parole anche l'augurio dell'estinto, che gli faceva sperar salute appunto della protezione di Massimo. Stralciamo dal lamento elegiaco del poeta la perorazione insinuante che egli fa in suo favore, proprio in quella occasione:

Affuit ille mihi, cum me pars magna reliquit,
　　Maxime, *fortunae nec fuit ipse comes*.
Illum ego non aliter flentem mea funera vidi,
　　Ponendus quam si frater in igne foret.
O! quotiens dixit 'placabilis ira deorum est:
　　Vive nec ignosci tu tibi posse nega.'
Vox tamen illa fuit celeberrima: 'respice quantum
　　Debeat auxilium Maximus esse tibi.
Maximus incumbet, quaque est pietate, rogabit,
　　Ne sit ad extremum Caesaris ira tenax:
Cumque suis fratris vires adhibebit et omnem,
　　Quo levius doleas, experiétur opem' 1).

Il poeta ha quasi l'aria di ricordare, che non nocque a Celso la

1) *Ex Ponto* 1, 9, 15 segg.

fedeltà di cui gli fu largo nella sventura, e che solo la sorte avversa gli tolse l'opportunità di sperimentarne la protezione e il favore. Non doveva la nuova disgrazia della morte immatura di Massimo, ad un animo già fatto superstizioso dal timore, apparire quasi come un contagio funesto per tutti gli amici che avessero comunque deplorato i suoi mali? L'osservazione non è nuova, e fu già suggerita al Deville dall' esame dell' ipotesi del Villenave, tra le poche considerazioni non inutili di cui intesse così di rado il suo discorso 1). Ma, se la spiegazione contraddetta non coglie nel segno, resta ancora qualche altra ipotesi a rendere verosimile la relazione intraveduta dal Villenave tra la versione che assegnava Tacito alla morte improvvisa di Massimo e la disgrazia più antica toccata al poeta.

*
* *

Il Roth, in alcune sue congetture intorno al curioso enimma, giustifica questo rapporto col ricordo della visita fatta da Ovidio nell'isola di Elba al suo amico Massimo, poco prima della partenza per l'esilio. Il poeta così ne evoca il ricordo :

> Ultima me tecum vidit maestisque cadentes
> Excepit lacrimas Aethalis Ilva genis :
> Cum tibi quaerenti num *verus nuntius esset,*
> *Attulerat culpae quem mala fama meae,*
> Inter *confessum dubie dubieque negantem*
> Haerebam, pavidas dante timore notas 2).

L' incontro ebbe luogo quasi certamente in una gita di piacere, e il discorso cadde, forse per un semplice caso, sopra le voci che già correvano in Roma intorno alla disgrazia di Ovidio , senza

1) Il Deville, o. c., pag. 39, considera le parole di Ovidio « comme le cri d'un homme superstitieux, longtemps malheureux, persuadé que son malheur est contagieux, son amitié funeste, ses paroles tranchantes ».

2) *Ex Ponto* 2, 3, 83 segg.

che egli ne avesse sentore. Il Roth invece immagina, che il poeta sia stato spinto dalla curiosità a fermarsi a Pianosa, nel ritorno da questo suo diporto, e « che egli vi abbia visto cosa che provocò la sua ruina, cioè l'esule Agrippa e l'incontro di lui con alcuni suoi partigiani, che lo misero a parte delle intenzioni di Augusto ». E, conciliando questo suo dubbio con altri lamenti del poeta, sospetta che egli sia stato tradito dagli amici e dagli schiavi, i quali per imprudenza svelarono ciò che egli aveva osservato e forse non bene taciuto. Angustiato da questi pensieri, il poeta torna indietro verso l' isola d' Elba e trova che già la voce vi si era diffusa di quel fortuito incontro, su cui tutti gli altri prima di lui avevano serbato il silenzio 1).

La spiegazione è soverchiamente artifiziosa e arieggia troppo da vicino quella che fu causa probabile della morte del povero Massimo, con questa inverosimiglianza per giunta, che in tal caso non sarebbe bastata, a rendere più accorto Massimo, la disgrazia toccata all' amico suo, e di cui egli stesso gli aveva fatto aspro rimprovero 2). Ora il Roth non avvertì in alcun modo, che la diversione a Pianosa è una semplice congettura, non suffragata da altro che dal ricordo tardivo della visita di Augusto; e non si avvide che duplicava senza necessità la notizia del viaggio all' isola d' Elba,

1) Roth. *Beitrag zur Lösung eines alten Räthsels*, in Correspondenzblatt für die Gelehrten-und Real-schulen Württemberg's. I Iahrgang (1854), Tubingen, p. 185-187. Il Roth, p. 187, immagina anche che non fosse ancora noto pubblicamente in Roma il trasferimento di Agrippa da Sorrento a Pianosa, e che la cosa potesse essere stata rivelata la prima volta da questo incontro fortuito che il poeta ebbe con lui. Ma egli non avverte, che Pianosa non si può considerare in alcun modo come un luogo più mite e libero di relegazione di fronte a Sorrento; nè guari diversa era la distanza dell' uno e dell' altro da Roma.

2) Il Roth, l. c., cade anche in un' altra inesattezza. Egli immagina cioè che Massimo, amico di Ovidio, sia semplicemente un figliuolo di quello di cui Tacito racconta la morte in *Ann.* 1, 5, senza punto badare che la coincidenza della morte di entrambi nello stesso anno 14 d. Cr. ci obbliga necessariamente a concludere in favore della loro identità.

sol perchè Ovidio avesse occasione d'informarsi, se vi fosse già noto quel che egli aveva osservato a Pianosa.

Ma, a tacere della rapidità fulminea con cui la voce si sarebbe divulgata, egli è pure a notare che si trattava semplicemente di un vago rumore diffuso da Roma, *urbe*, come dice Tacito, *sermonum avida et nihil reticente* 1), e che Massimo, in sèguito alla incerta notizia smentita dal poeta, non ebbe sentore della vera colpa di lui, se non il giorno stesso che ne fu annunziato l' esilio. Ciò risulta ad evidenza provato dai versi che precedono, nell' elegia in onore di Massimo, al brano che ne abbiamo dianzi citato:

> Ut tamen audita est nostrae tibi cladis origo,
> *Diceris* erratis ingemuisse meis.
> *Tum tua me primum solari littera coepit*
> Et laesum flecti spem dare posse deum 2).

Io non nego però che resterebbe campo anche per un' altra ipotesi, che Ovidio si sia recato all'isola d'Elba, proprio in uno di quei giorni che precedettero la condanna, e che egli ha descritti nel misterioso e lugubre verso dell' elegia destinata alla sua partenza:

> *Torpuerant longa pectora nostra mora* 3),

nell' attesa cioè della punizione già vagamente minacciata. Questa nostra congettura viene a contraddire all'opinione comune di coloro, i quali ritengono che l'ordine della partenza sia stato comunicato al poeta la sera per la mattina. Ma torna assai agevole di eliminare questa obiezione, avvertendo che essa poggia semplicemente sopra di un equivoco, o meglio su di una fallace interpretazione dei celebri versi: *cum subit illius tristissima noctis imago* ecc., per la quale si ha il torto di non tenere alcun con-

1) Tac., *Ann.*, 13, 6 e 11, 27.
2) L. c., v. 35 segg.
3) *Trist.* 1, 3, 10.

to dell'accenno successivo che fa il poeta a quella notte dolorosa della partenza, come l'ultima passata in Roma dopo la condanna:

> *Ultima sed iussae nox erat illa fugae* 1).

Però conviene riconoscere che questa variante, quantunque per sè stessa non apparisca improbabile, non aggiunge alcuna forza all'ipotesi del Roth, e finisce per mettere anche meglio in mostra le inverosimiglianze intrinseche, che vi abbiamo già dianzi notate.

Quanto poi alle rivelazioni imprudenti degli amici e dei servi, il sospetto del Roth poggia addirittura sopra di un equivoco. Il poeta, riandando nella memoria i primi giorni dell' esilio,

> Cum maris Euxini positos ad laeva Tomitas
> Quaerere me laesi principis ira iubet 2),

sorvola senz'altro sulla causa di esso, *cunctis nimium quoque nota*, per accennare unicamente alle sue sventure:

> Quid referam *comitumque nefas famulosque nocentes?*
> *Ipsâ multa tuli non leviora fuga* 3).

Ovidio evidentemente si riferisce nel suo pensiero alle disgrazie che accompagnarono la sua partenza, e che gli fecero parere ad ogni istante, in mezzo agli orrori del viaggio, *ensem haesurum iugulo* 4), appunto per parte di quei *comites* o *servi*, che gli erano stati imposti o erano stati messi a sua disposizione, senza che egli avesse avuto cura o libertà di provvedere alla loro scelta 5). E ha

1) Ibid. v. 50.

2) *Trist.* 4, 10, 97-98.

3) L. c. v. 101-102.

4) *Trist.* 1, 1, 43: *ego perditus ensem Haesurum iugulo iam puto iamque meo.*

5) Metti a raffronto *Trist.* 1, 5, 64: *me profugum comites deseruere mei* con 1, 3, 9: *non mihi servorum, comites non cura legendi* e con 1, 2, 57: *non ego solus Hic vehor. Immeritos cur mea poena trahit?*

torto l'Huber a interpretare il *comitum nefas* come un tradimento dei partigiani di Agrippa, i quali avrebbero versata sopra di lui tutta la colpa di quell'insano tentativo in favore di un principe reietto 1). Perchè quando Ovidio proclama che i malanni del viaggio furono un soprassello alla punizione dell'esilio, egli intende di accennare non già alle cause della *fuga*, ma alle conseguenze disastrose di essa 2).

* * *

Ad un ordine di ragioni politiche di natura affatto diversa ha creduto di poter avvisare, in una sua indagine recentissima sull'esilio di Ovidio, anche il dr. Guglielmo Heitler. Egli crede che « le poesie amorose non abbiano avuta alcuna parte nella relegazione del poeta, e che questo trascorso giovanile di lui ne sia stato unicamente la causa occasionale. Augusto volle in quel modo punirlo, soltanto perchè Ovidio non aveva posto la sua musa a proprio servigio e aveva rifiutato di diventare il cantore delle sue gesta » 3).

A conferma di questa tesi, l' autore s' indugia a cercare assai largamente quale fosse stata la politica di Augusto ; e, senza nulla aver dimostrato o raccolto, ha il compiacimento di concludere, alla pag. 34 di questa sua superficialissima indagine, così come aveva cominciato : « Augusto relegò Ovidio a Tomi, soltanto perchè questi non volle mettere a servigio di lui le sue facoltà poetiche e disdegnò d' esser l' araldo dei suoi fatti gloriosi ».

L' unico incentivo ad un' ipotesi così strana è dato evidentemente dall' accenno che vi fa Ovidio, in quel tentativo di giustificazione della sua condotta, che è il secondo libro delle Tristezze indirizzato appunto ad Augusto 4). In esso il poeta aggiunge , a

1) Huber, o. c., pag. 31, 28.

2) Cfr. *Trist.* 1, 5, 64: « me *profugum comites* deseruere mei » e *ex Ponto* 2, 7, 61 : « *recta fides comitum* poterat mala nostra levare: Ditata est *spoliis* perfida turba meis ».

3) *Ovids Verbannung von Dr.* W. Heitler. Wien 1898, pag. 3.

4) Heitler, o. c., pag. 35.

prova della sua costante devozione verso l' imperatore, l' antica e non dubbia testimonianza dei suoi carmi:

Quid referam libros, illos quoque crimina nostra,
Mille locis plenos nominis esse tui?
Inspice maius opus, quod adhuc sine fine tenetur,
In non credendos corpora versa modos;
Invenies vestri praeconia nominis illic,
Invenies animi pignora multa mei 1).

Io non nego che queste parole possono anche apparire come giustificazione poco sincera di un' accusa tendenziosa. Ma, a tacere che le Metamorfosi sono nel fatto disposte a glorificare, con tentativo diverso bensì da quello dell'Eneide ma analogo ad esso nei risultati, la casa Giulia e l'impero di Augusto, son pur degni della maggiore considerazione quei versi, che fanno sèguito all'allusione testè ricordata, e in cui Ovidio libera se medesimo dal sospetto di aver offeso comunque il legittimo orgoglio del Principe, facendo quasi apparire non indifferente alla sua gloria l'omaggio del poeta.

Non tua carminibus maior fit gloria, nec quo,
Ut maior fiat, crescere possit, habet.
Fama Jovi superest: tamen hunc sua facta referri
Et se materiam carminis esse iuvat.
Cumque Gigantei nemorantur proelia belli,
Credibile est laetum laudibus esse suis.

1) *Trist.* 2, 61 segg.; cfr. anche v. 557 segg.:
« Atque utinam revoces animum paulisper ab ira,
Et vacuo iubeas hinc tibi pauca legi,
Pauca, quibus prima surgens ab origine mundi
In tua deduxi tempora, Caesar, opus!
Aspicies quantum dederis mihi pectoris ipse,
Quoque favore animi teque tuosque canam ».

Te celebrant alii quanto decet ore, tuasque
Ingenio laudes uberiore canunt.
Sed tamen, ut fuso taurorum sanguine centum,
Sic capitur animo turis honore deus 1).

Or si ritenga pure l'animo di Augusto così guasto e volgare da punire coll' esilio chi non avesse creduto, al pari di Orazio, bene adatta la sua musa a cantare delle belliche imprese di lui. Ma il ritenere, come fa l' Heitler 2), che egli non sarebbe stato in grado di penetrare l' ipocrisia di queste parole, è cosa che offende insieme il buon senso del principe e quello del poeta.

Concediamo pure che la figura di Augusto non fosse in grado d' infiammare l' immaginazione di un poeta 3), che Ovidio, come lo avverte amabilmente Cupido nel primo libro degli Amori, non avesse vocazione alcuna per la poesia eroica 4); ma egli aveva certamente abbondanza di vena e di fantasia. Sicchè, se avesse presentito, come immagina l' Heitler, la causa della sua disgrazia, è da presumere che, invece di esaurire il suo talento in vane malinconie, avrebbe fuor di ogni dubbio chiesto ed ottenuto dal suo ingegno poetico quelle risorse, che indarno sperò dagli amici. E, lungi dal chiedere novelle armonie alla lingua dei Geti, per solleticare colla novità del tentativo l'orgoglio di Augusto, sarebbe stato pronto e inesauribile cantore della sua gloria, se è vero che l'abbondante e malinconica produzione dell' esilio basta pure ad attestare, che non fosse in lui esaurita o essiccata la fonte dell' ispirazione poetica.

1) L. c., v. 67 segg.

2) O. c., pag. 35 segg.

3) O. c., pag. 39. Per misurare l'attendibilità dei giudizii dell' Heitler, non sarà inutile aggiungere che a pag. 44, in nota, egli scusa la debolezza di Ovidio, considerandolo come un neurastenico.

4) Ov., *Am.* 1, 1, 1: « *Arma gravi numero violentaque bella parabam Edere, materia conveniente modis.* Par erat inferior versus. Risisse Cupido Dicitur atque unum surripuisse pedem » ecc.

*
* *

Le considerazioni sin qui svolte ci soccorrono opportunamente, per far giustizia anche di un'altra congettura dello SCHOEMANN, il quale attribuisce l' esilio del poeta ad una vendetta personale di Livia, offesa dalle coperte allusioni politiche che trovava fatte nelle Metamorfosi alla famiglia imperiale e alla sua casa 1). Come a tutti è noto, Ovidio intreccia alla descrizione dell' età del ferro anche un ricordo assai delicato della morte di Cesare 2); e, nel calore dell'entusiasmo e dell' adulazione, non esita a chiamare l' Olimpo, *si verbis audacia detur*, *magni Palatia caeli* 3). Quest' allusione però, lungi dal solleticare l' orgoglio della casa imperiale, pareva fatta apposta per dar rilievo ad alcuni tocchi di quella descrizione, che colpivano direttamente la famiglia di Augusto. Infatti, tra i mali che portò seco l' età corrotta, il poeta ricorda espressamente *non hospes ab hospite tutus*, *Non socer a genero* 4); e lo Schoemann non manca di rilevare l'allusione coperta a Cesare, a cui non valse l' aver dato in isposa la propria figliuola a Pompeo, per essere al sicuro dalle mene di lui. Ma, quel che più importa, vi è un tratto di questa descrizione, che metterebbe direttamente in mostra le piaghe della casa imperiale e le sinistre arti di Livia. Il poeta continuando deplora:

> Imminet exitio vir coniugis, illa mariti;
> *Lurida terribiles miscent aconita novercae* 5).

Or a chi ricorda il fosco quadro, disegnato da Tacito della corte di Augusto, e le insinuazioni della voce popolare contro di Livia,

1) SCHOEMANN in Philologus, vol. 41, p. 172.

2) *Metam.* 1, 200: sic cum manus impia saevit Sanguine Caesareo Romanum exstinguere nomen, Attonitum tanto subitae terrore ruinae Humanum genus est.

3) Ibid., v. 176.

4) L. c., v. 144-145.

5) L. c., v. 146-7.

può apparire realmente verosimile la relazione intraveduta dallo Schoemann tra il primo di questi versi e l'esilio di Rodi, in cui visse Tiberio dal 6 av. Cr. al 2 d. Cr., soprattutto per colpa della moglie Giulia 1); e può sembrare perfino probabile, che Ovidio alludesse con i *lurida aconita novercae* a quelli che si dicevano propinati da Livia ai due figliuoli di Agrippa, Gaio e Giulio Cesare, i quali, a detta dello storico, *mors fato propera vel novercae Liviae dolus abstulit* 2). E si troverebbe in tal modo una spiegazione plausibile così dell'ordine dato da Ovidio, nel partire da Roma, che si bruciasse il suo poema ancora incompiuto delle Metamorfosi 3), come del divieto posto da Augusto di accoglierlo nelle pubbliche biblioteche 4). E s' intenderebbe per giunta la persistenza della condanna alla morte dell' imperatore che l'aveva pronunziata, considerando l'esilio come una vendetta personale di Livia, rispettata dal figliuolo Tiberio.

Ma, se le apparenze esteriori possono anche giustificare questo sospetto, non s' intende come Ovidio potesse farsi eco, nell'intimità in cui viveva colla corte, di quelle tardive malignazioni raccolte da Tacito. Certo Ovidio non dovè aver sentore o coscienza di questa colpa, altrimenti non avrebbe omesso di giustificarla o di condannare all'oblio le Metamorfosi, al pari dei libri che furono causa diretta della sua ruina. E sicuramente poi non avrebbe raccomandata alla posterità questa sua opera, senza neppure emendarla 5), nè avrebbe reclamata per essa il diritto di perdono o di grazia da parte dell' imperatore.

1) Tac., *Ann.* 1, 4: « specie recessus Rhodi exsul egit », cfr. Suet., *Tib.* 11.

2) Tac., *Ann.*, 1, 3.

3) *Trist.* 1, 7, 45: *haec ego discedens, sicut bene multa meorum Ipse mea posui maestus in igne manu, Vel quod eram Musas ut crimina nostra perosus, Vel quod adhuc crescens et rude carmen erat. Quae quoniam non sunt penitus sublata sed exstant Nunc precor ut vivant* ecc.

4) *Trist.* 3, 1, 60 segg.: in genus auctoris miseri fortuna redundat, Et patimur nati quam tulit ipse fugam.

5) *Trist.* 1, 7, 36: *his saltem vestra detur in Urbe locus. Emendaturus*, si licuisset, eram.

CAPO III.

Di una presunta partecipazione di Ovidio agli scandali della corte di Augusto.

Sbarazzato per tal modo il terreno dalle ipotesi assurde, non è a credere per questo che sia assicurata comunque la conoscenza della verità; perchè resta ancora una serie non breve di apparenze perturbatrici a farle ingombro. E prima fra le altre l' opinione di coloro, i quali collegano insieme la causale politica col delitto morale, e considerano Ovidio come colpevole di crimenlese di fronte a Tiberio.

Quest' ultima variante delle ipotesi inverosimili sinora discusse spetta al dr. S. M. Minich, il quale, in un suo tentativo ingegnoso intorno alla relegazione di Ovidio, si sforzò di provare che « la cagione principale della condanna di Ovidio furono i libri degli Amori e le allusioni o gli insulti involontarii che in essi eran fatti a Tiberio » 1). Questa congettura si fonda evidentemente sopra di un luogo famoso di Sidonio Apollinare, il quale nel XXIII dei suoi carmi così canta del poeta Sulmonese:

> Et te carmina per libidinosa
> Notum, Naso tener, Tomosque missum,
> Quondam Caesareae nimis puellae
> Falso nomine subditum Corinnae 2).

Certo il vescovo di Clermont con questa sua allusione non inculca espressamente, che gli amori per Corinna avessero provocato l'esilio del poeta; ma sarebbe d'altra parte un'inutile sottigliezza escludere dal novero dei *carmi libidinosi* proprio gli *Amori*, che sono

1) *Sulle cagioni della relegazione di Ovidio a Tòmi* in Atti del R. Ist. veneto. Serie V, Tomo VI, a. 1880, pag. 1134-1161.

2) Sid. Apoll., *carm.* XXIII, v. 157 segg.

la prima manifestazione dell' indole spensierata e mondana di Ovidio e il documento più sicuro della sua notorietà.

A questo tentativo, di cui si ritrova traccia perfino nel Dyer 1), prelude più direttamente il poeta di Piscina Claudo Marso, con alcune considerazioni ingegnose intorno alla vita del poeta Sulmonese, che l'Huber ha opportunamente evocate qual prova dell'interesse, che i concittadini ebbero per la gloria e il buon nome dell'esule. Claudo Marso intende di dimostrare, che gli endecasillabi scritti da Sidonio in lode di un poeta di Narbona non dànno alcun diritto a ritenere Ovidio come un innamorato della figlia di Augusto. E così ragiona: « ordine interpretemur versus et res ipsa lucidior fiet. Superat, inquit, te, Naso tener, lascive notum, infamem per carmina libidinosa, propterea quod artem amatoriam scripsisti, et missum Tomos. Viden quemadmodum hoc loco coniungit *et missum Tomos per carmina quoque libidinosa* et sine coniunctione subdit: *Quondam nimis subditum puellae Caesareae falso Corinnae nomine.* Per haec verba non ostendit, ea causa missum esse in exsilium, quod Caesaream puellam amarit, sed quod artem scripserit » 2). E pigliando poi in esame i luoghi degli Amori, in cui Ovidio racconta la sua relazione con Corinna, prova opportunamente come essi non possono in alcun modo convenire ad una principessa imperiale, ma soltanto ad una dama o pure ad un' ancella destinata a tenerle compagnia 3).

1) Dyer, o. c., pag. 231.

2) Huber, o. c., pag. 3-4.

3) Le argomentazioni di Claudo Marso corrispondono in gran parte a quelle che ha fatte giustamente valere anche il Deville contro l'identificazione di Corinna colla prima Giulia, la figlia di Augusto (o. c. p. 16-17), e colla nipote di lui (p. 17-22); e non sarà perciò inutile di riferirle come prova del suo buon senso. Egli scrive nel l. cit.: « si recte perspicimus, puellam non tam pro filia aut nepte quam pro ancilla accipere possumus uti et puerum, cum pueros non modo filios et qui sunt aetate puerili sed etiam servos vocamus.... In libro enim ad Corinnam nihil est dignum drincipe muliere; nam ad eandem coenam eunt: certe cum principibus non isset. Multa imprecatur in virum: in Caesarem non ita fecisset. Accedit illa ad illum: non

Quantunque il Dyer non si mostri alieno dal prestar fede a questa corrispondenza affatto inverosimile di Corinna colla prima Giulia 1), d'altra parte qui non è tanto il caso di vagliare la possibilità intrinseca di questa identificazione, quanto di determinare in modo preciso il pensiero espresso da Sidonio nei suoi versi. E per me non cade alcun dubbio, che essi si debbano considerare come il primo documento dell' opinione di coloro, i quali non credettero estranei alle disgrazie del poeta i casi della prima Giulia, che fu figliuola di Augusto.

*
* *

Questa era nata nel 39 av. Cr. dalle nozze di Ottaviano con Scribonia, sorella di uno dei partigiani di Cesare, la quale Augusto licenziò nell'anno stesso della nascita della figliuola, per congiungersi in matrimonio con Livia Drusilla, la madre di Tiberio, mentre era ancora incinta di Druso 2). Venuta alla luce sotto di così tristi

isset princeps. Laniat capillos: non ita demens fuisset, ut principis laniasset. Praeterea in omnibus querelis et quae in libro Tristium et quae in his de Ponto scriptae sunt, nihil in amorem imprecatur; erroremque, in quo damnatus sit, non culpam, non scelus, non crimen vocat .... Etenim, quamvis Caesaream puellam amasset, certe non hoc errorem, non inscie delinquere dixisset; nam et conscie et summo scelere in Augustam maiestatem deliquisset ».

1) Dyer, o. c., pag. 231-5. Egli però esclude che questa relazione fosse causa dell'esilio di Ovidio, che seguì di almeno dieci anni alla relegazione della prima Giulia.

2) Scribonia era già la terza moglie di Ottaviano, cfr. Suet., *Aug.* 62: « sponsam habuerat adulescens P. Servilii Isaurici filiam, sed reconciliatus post primam discordiam Antonio, expostulantibus utriusque militibus ut et necessitudine aliqua iungerentur, privignam eius Claudiam, Fulviae ex P. Clodio filiam, duxit uxorem vixdum nubilem, ac simultate cum Fulvia socru orta dimisit intactam adhuc et virginem. Mox Scriboniam in matrimonium accepit, nuptam ante duobus consularibus, ex altero etiam matrem. Cum hac quoque divortium fecit pertaesus, ut scribit, morum perversitatem eius, ac statim Liviam Drusillam matrimonio Tiberi Neronis et quidem praegnantem abduxit dilexitque et probavit unice ac perseveranter. Ex Scribonia

auspicii, Giulia subì le conseguenze della vita avventurosa dei suoi genitori. Sposata giovanissima ancora a Marcello (729 di R.), vide poco dopo, nel 22 av. Cr., troncati da veleno o da morte i suoi sogni di gloria, colla fine tragica ed immatura di quel giovane eroe. E, condannata dopo un anno (nel 733 U. c.) a congiungersi in matrimonio col cognato Vipsanio Agrippa, di tanto più vecchio di lei (questi era nato nel 63 av. Cr. ed era stato costretto, per il nuovo matrimonio, a far divorzio dalla propria moglie Marcella), visse sette anni in sua compagnia senza affezione e senza gioie; finchè alla morte di Agrippa, avvenuta nel 14 avanti Cristo, andò sposa per la terza volta a Tiberio Nerone, figliuolo di Livia 1).

Il nuovo matrimonio ebbe luogo nell'a. 11 av. Cr., quando Giulia si trovava appena sul ventottesimo anno dell'età sua; ma non fu più avventuroso dei precedenti. Tiberio era stato obbligato, per le nuove nozze, ad allontanarsi dalla moglie Agrippina ancora incinta e già madre di Druso, « non sine magno angore animi », secondo che narra Svetonio, « cum et Agrippinae consuetudine teneretur et Iuliae mores improbaret, ut quam sensisset sui quoque sub priore marito appetentem, quod sane etiam vulgus existimabat. Sed Agrippinam et abegisse post divortium doluit et *semel omnino ex occursu visam adeo contentis et umentibus oculis prosecutus*, ut custoditum sit ne umquam in conspectum ei posthac veniret. Cum Iulia primum

Iuliam, ex Livia nihil liberum tulit, cum maxime cuperet»; Tac., *Ann.* 1, 10 così scrive di Livia, *gravis in rempublicam mater*, *gravis domui Caesarum noverca*: « abducta Neronis uxor et consulti per ludibrium pontifices an concepto necdum edito partu rite nuberet ».

1) Suet., *Aug.* 63: « Iuliam primum Marcello, Octaviae sororis suae filio tantum quod pueritiam egresso, deinde ut is obiit M. Agrippae nuptum dedit, exorata sorore ut sibi genero cederet: nam tunc Agrippa alteram Marcellarum habebat et ex ea liberos. Hoc quoque defuncto, multis ac diu etiam ex equestri ordine circumspectis condicionibus, Tiberium privignum suum elegit coëgitque praegnantem uxorem, et ex qua iam pater erat, dimittere ». Dal matrimonio con Agrippa Giulia ebbe due figli Gaio e Lucio Agrippa e due figlie Giulia e Agrippina (Suet., *Aug.* 64).

concorditer et amore mutuo vixit, mox dissedit et aliquanto gravius, ut etiam perpetuo secubaret » 1).

Un'unione, contratta sotto di tali auspicii, non era destinata a portar fortuna a quelli che l'avevano involontariamente subita. E forse non ha torto il Wieland a considerare con un senso di pietà i casi della vita di Giulia, e a ritenere che essa sia stata gettata nella colpa, di cui macchiò la casa di Augusto, soprattutto per le arti della matrigna, gelosa di conservare intero il suo potere sull'animo del marito e di assicurare ai proprii discendenti la successione all'impero 2).

Anche senza prestar fede alla fosca dipintura, che ci ha lasciato Macrobio delle sregolatezze della vita di Giulia 3), e pur facendo parte in esse allo spirito tendenzioso che domina nella letteratura contro la casa imperiale, per un resto di fede o di amore ideale per la libertà repubblicana, egli è certo che le tracce di quelle sregolatezze cominciano a far capolino fin dal tempo del matrimonio di Giulia con Agrippa. Tacito, in occasione della sua morte che ebbe luogo quasi contemporaneamente a quella di Augusto il 14 d. Cr. (767 di R.), nel castello di Reggio, dov'era stata trasferita dall' isola di Pandateria (oggi Ventotene), racconta che in questa circostanza fu ordinata da Tiberio anche la fine violenta di Sempronio Gracco, « qui familia nobili, sollers ingenio et prave facundus, eandem Iuliam in matrimonio M. Agrippae temeraverat » 4). E così continua a raccontare di lui: « nec is libidini finis: traditam Tiberio pervicax adulter contumacia et odiis in maritum accendebat; litteraeque, *quas Iulia patri Augusto cum insectatione Tiberii scripsit*, a Gracco compositae credebantur. Igitur amotus Cercinam, Africi maris insulam, quattuordecim annis exsilium toleravit » 5).

1) Suet., *Tib.* 7.

2) Boissier, o. c., pag. 130.

3) Macrob., *Sat.* 2, 5.

4) Tac., *Ann.* 1, 53.

5) Tacito, l. cit., il quale così continua a narrare: « tunc milites ad caedem missi invenere in prominenti litoris, nihil laetum opperientem. Quorum adventu breve

L' accusa di adulterio, in cui fu complicato Sempronio Gracco, non venne in luce che a tempo dello scandalo di Giulia con Giulo Antonio, il figliuolo del triumviro, che Augusto teneva in casa e che condannò a morte, appena ebbe scoperta la relazione incestuosa di lui colla propria figliuola 1). Ma la colpa doveva essere d' origine assai più antica, se è vero che Gracco aveva contribuito all'esilio di Tiberio a Rodi, inducendo la moglie Giulia a considerarlo come affatto impari al suo grado e al suo casato 2).

Or, si badi, la relegazione di Tiberio a Rodi fu indetta da Augusto nell'a. 6 av. Cr., e il termine di essa seguì di pochi anni all'esilio di Giulia nell'isola di Pandateria. Si direbbe quasi che sia mutata, più che la natura della colpa, il sopravvento della parte politica che dominava nella corte. Io non voglio dare più peso di quello che meriti alla circostanza, messa in rilievo dal Thomas, che cioè Ovidio non faccia mai menzione nei suoi carmi nè di Giulia nè di Agrippa Postumo 3). Ma non trovo inverosimile il sospetto, che il poeta Sulmonese facesse parte del circolo elegante di quegli uomini di spirito che circondavano la prima Giulia e secondavano le sue passioni ed i suoi gusti, collo splendore del loro ingegno e col fascino irresistibile della poesia 4). E non è improbabile, che Sido-

tempus petivit, ut suprema mandata uxori Alliariae per litteras daret, cervicemque percussoribus obtulit, constantia mortis haud indignus Sempronio nomine: vita degeneraverat ».

1) Tacito accenna alla punizione capitale di lui in *Ann.* 4, 44, a proposito della morte del figliuolo L. Antonio, che era stato relegato da Augusto a Marsiglia, sotto finta di provvedere alla sua educazione.

2) Tac., *Ann.* 1, 53: « *spreverat ut imparem*, nec alia tam intima Tiberio causa cur Rhodum abscederet. Imperium adeptus », continua lo storico, « extorrem, infamem, et post interfectum Postumum Agrippam omnis spei egenam, inopia ac tabe longa peremit, obscuram fore necem longinquitate exsilii ratus ».

3) Emil Thomas, *Sur les causes de l'exil d'Ovide* in Revue de Philologie, vol. XIII (a. 1889), pag. 49.

4) Macrob., *Sat.* 2, 5, 2: « litterarum amor multaque eruditio, praeterea mitis

nio si facesse eco appunto di questa relazione insospettata di Ovidio con una principessa della casa imperiale, per dire che il poeta Sulmonese era stato *nimis subditum Caesareae puellae*, cioè 'soverchiamente ligio e propenso', come ben interpreta il Minich, 'ai capricci di Giulia' 1). Però di qui a ritenere che egli ne sia stato l'amante ci corre troppo gran tratto, e noi non esitiamo a considerare col Teuffel 2) come un'assurdità manifesta (*offenbar irrthümlich*) quella di Sidonio, quando ingannato da queste fallaci apparenze inculcava senz'altro, che Ovidio avesse cantato sotto il falso nome di Corinna una *Caesarea puella*, cioè la figliuola di Augusto.

*
* *

Si noti però che non sono pochi quelli, i quali prestano ancora fede a tale relazione. Il Vannucci, discorrendo di questo intricato problema nella bella prefazione da lui premessa al commento delle Metamorfosi, non esita a dichiarare che, « a chi giudichi dalla somiglianza che è tra i brutti costumi, può parere veramente che Corinna e Giulia siano una sola persona » 3). E il Dyer, pur negando che ciò abbia avuto parte nella relegazione di Ovidio, non è alieno dal prestar fede a questa intimità del poeta colla figliuola dell' imperatore 4). Il Thomas va quasi più oltre e, scambiando forse Ovidio con un poeta della scuola trovadorica, immagina che l'amore per Corinna sia una pura invenzione poetica, e che Ovidio, avendo bisogno secondo la consuetudine del tempo di un'amante, abbia rivolto l' omaggio della sua musa ad una persona immaginaria, senza punto preoccuparsi che alcuni tratti di questa passio-

humanitas minimeque saevus animus ingentem feminae gratiam conciliarunt » e 6: « Iulia iuventutis et quidem luxuriosae grege circumsedebatur ».

1) Minich, o. c., pag. 1140-1147, interpreta propriamente *subditum* come 'ligio, sottomesso, ubbidiente'.

2) Teuffel, *Geschichte d. R. L.*[5], pag. 563.

3) Vannucci, *Prefazione*, pag. XII.

4) Dyer, o. c., pag. 321-4.

ne, ispirata da un semplice convenzionalismo, finissero per convenire ad una donna reale 1). E altri potrebbe perfino aggiungere, richiamando in onore l'amabile fantasia medievale delle Corti d'amore, che non sconvenisse nell'età imperiale, soprattutto ad una dama illustre, d' essere corteggiata in prosa ed in verso e d' apparire come pubblica ispiratrice d' un poeta fortunato e di moda. E io non nego che le imitazioni o derivazioni dall'Antologia greca e le molteplici analogie, che gli amori di Ovidio presentano con quelli dei poeti contemporanei, e soprattutto di Properzio e di Tibullo, possano fare apparire le poesie dirette a Corinna come un semplice gioco di fantasia ed una pura esercitazione retorica. Vi sono però dei raffronti e dei riscontri colla realtà, che hanno richiamata l'attenzione del Minich e che noi non possiamo passare sotto silenzio, appunto per l'interpretazione affatto nuova, che questi vi ha collegato, dell'esilio del poeta.

Come a tutti è noto, Ovidio ridusse di d u e libri nell'età matura l'opera maggiore della sua giovinezza, gli *Amores* 2). E il Minich immagina che questa riduzione venga a coincidere col 747, che è proprio l'anno del ritiro di Tiberio a Rodi 3). Facendo poi capo a questa congettura, crede di poter dimostrare che la causa principale della disgrazia del poeta non sia stata già la colpa facilmente scusabile dell'*Ars amatoria,* ma sibbene le allusioni coperte a Tiberio, che egli ha innestate ai proprii amori. Due sono i fondamenti di questa ipotesi. Il primo è dato dal v. 112 del primo carme delle Tristezze:

> Tres procul obscura latitantes parte videbis:
> Hi quoque, quod nemo nescit, amare docent.
> Hos tu vel fugias etc. 4),

1) THOMAS, o. c., pag. 50. A questa interpretazione degli amori di Ovidio per Corinna aderiscono anche il RIBBECK, *Römische Dichtung*, I, pag. 229 e lo SCHANZ, *Geschichte der R. Lit.* I², pag. 192.

2) *Amorum epigr.*: Qui modo Nasonis fueramus *quinque* libelli, *Tres sumus.*

3) MINICH, o., c., pag. 1148-9.

4) MINICH, o. c., pag. 1134.

è il secondo dai versi 339-340 del secondo libro:

Ad leve rursus opus, iuvenalia carmina, veni,
Et falso movi pectus amore meum,

parole quest'ultime, in cui il Minich crede di scorgere un accenno palese alla seconda redazione degli *Amores*.

È assai facile però di provare, che mal si sostiene l'ipotesi del Minich sopra di una così fragile base. La prima risulta da una lezione affatto dubbia dei versi del poeta, a cui i codici più autorevoli, come il Guelferbitano e il Vaticano, contrappongono la tradizione più autentica:

Ii qui, quod nemo nescit, amare docent 1).

Io non dimentico che gli editori più recenti alterano di solito questa lezione, credendo incompatibile colla correttezza ovidiana l'uso dell'anacoluto che sarebbe penetrato nei suoi versi (*tres procul obscura latitantes parte videbis* — *ii qui*), e che essi vi sostituiscono comunemente:

Sic quoque, quod nemo nescit, amare docent 2).

Ma io avverto, che l'anacoluto resta giustificato dalla parentesi, la quale ha quasi la forza irrigidita di un'ellissi (*ii qui* vale propriamente *ii sunt qui*), ed è corretto ad ogni modo dal verso successivo, in cui l'autore riprende in questa forma il proprio pensiero:

hos tu vel fugias, vel, si satis oris habebis,
Oedipodas facito Telegonasque voces.

Or io non nego la possibilità astratta dello scambio paleogra-

1) Cfr. la nostra revisione critica del testo commentato delle Tristezze. Paravia, Torino, 1900, pag. 4 e 5 e l'edizione critica delle Tristezze curata dall'Owen. Oxonii 1889.

2) Cfr. ad es. l'edizione delle Tristezze curata dal Merkel. Lipsia 1897.

fico tra *qui* e *quoque*, che il Minich, d' accordo cogli editori più recenti, ammette a questo punto. Ma debbo pur riconoscere, che essi si arrendono a modificare in questa forma la lezione dei codici, sol per conservare intatto il rapporto che esiste tra questo verso e i due collaterali, che accennano indubbiamente ai libri dell' *Ars amatoria*. L' opinione del Minich, il quale scorge al contrario in queste parole un' allusione agli *Amores*, è contraddetta espressamente dai versi successivi:

> *Deque tribus moneo*, siqua est tibi cura parentis,
> *Ne quemquam, quamvis ipse docebit, ames.*

Era infatti già strano che il poeta affermasse dianzi, secondo l'ipotesi contraddetta, che anche gli *Amores* insegnassero ad amare; ma la ripetizione del medesimo concetto, oltre a riuscire superflua, è espressa poi in una forma, che sembra riferirsi direttamente al titolo stesso dell'*ars amatoria*, per cui il poeta considerava se medesimo come un *teneri praeceptor amoris* 1). Si aggiunge inoltre, a rendere affatto insostenibile la congettura del Minich, che essa sposta, senza vantaggio, uno dei termini meglio assodati della tradizione, per cui Ovidio addita l' *Arte di amare* come la causa unica della sua ruina 2).

Apparenza di maggiore attendibilità presenta l' altra congettura, secondo la quale il Minich ravvisa un accenno diretto al rifacimento degli *Amores* nel secondo libro delle Tristezze:

> *Ad leve rursus opus, iuvenalia carmina, veni,*
> *Et falso movi pectus amore meum* 3).

Non vi è infatti chi non intraveda, nel ricordo dei *carmi giovanili*,

1) *Am.* 2, 18, 19: *artes teneri profitemur amoris.* Ei mihi, praeceptis urgeor ipse meis.

2) Le testimonianze relative son così numerose, che ci sembra perfino superfluo di additare *ex Ponto* 1, 1, 10; 1, 3, 41; 3, 2, 37 ecc.

3) *Trist.* 2, 339-340.

quelli appunto che gli furono, nella prima giovinezza, fidi messaggeri d' amore 1). Ma di qui a riconoscere nel *rursus veni* un rifacimento o, peggio, una riduzione dell' opera anteriore ci corre troppo grave divario. Il poeta accenna semplicemente ad un ritorno verso la sua antica maniera di poesia spensierata e leggiera; e, a chi richiami la natura dei suoi carmi, gli *Amores* non possono non apparire come una preparazione dell' *Ars amatoria*. La nuova allusione però, invece di mettere in mostra l' opera antica, addita la continuazione di essa. E infatti il poeta non nasconde poco dopo, che le *Artes* apparvero come il frutto maturo ed insano di quella esuberante *lascivia* della sua intelligenza:

Haec tibi me invisum *lascivia* fecit ob *Artes,*
Quis ratus es vetitos sollicitare toros 2).

Però la sua fu semplice colpa della fantasia, ma non intaccò in alcun modo l'animo del poeta. E, quasi a prevenire l' interpretazione fallace che il Minich ha forse scorto al di sotto delle parole:

Et falso movi pectus amore meum,

Ovidio aggiunge in continuazione del primo detto:

Sic ego *delicias et mollia carmina* feci,
Strinxerit ut nomen fabula nulla meum 3).

Le parole eran ben conte e dovevano escludere il sospetto, che col *falso amore* il poeta potesse riferirsi comunque alle amabili fantasie cantate nella prima giovinezza, sotto il nome di Corinna. Egli volle soltanto inculcare, che i precetti d' amore erano

1) Cfr. *Fast.* 2, 5: ipse ego vos habui faciles in amore ministros, Quum lusit numeris *prima iuventa* meis; 4, 9: quae decuit *primis* sine crimine lusimus *annis*; ed *ex Ponto* 3, 3, 29: « tu mihi dictasti *iuvenalia carmina* primus »; cfr. anche *Trist.* 5, 1, 7.

2) *Trist.* 2, 345-6.

3) Ibid. v. 349-350.

stati per lui un semplice gioco dell'intelligenza, e non già un calcolo interessato a servigio di malsane passioni.

Però, se in questo modo si esclude con piena sicurezza che gli *Amores* abbiano avuta parte nella punizione del poeta, non si elimina ancora interamente il sospetto, che qualche allusione vi sia penetrata ai casi della corte e all' insofferenza o repugnanza, che rese incompatibile a lungo andare l' unione di Giulia con Tiberio. E il Thomas addita perfino la possibilità di una connessione tra la canizie precoce di Giulia, che Macrobio affermava derisa da Augusto, e quella di Corinna, a cui nocque a detta del poeta l' insana abitudine di tingere l' abbondante chioma 1). Ma il raffronto è puramente casuale ed estrinseco, e poggia forse sopra di un semplice gioco d' immaginazione.

Quel che è certo, il nome di *Corinna* non conviene nè si adatta poeticamente a quello di *Iulia*, per la quantità diversa che non ne permette l'inversione o lo scambio. Consentiamo pure che qualche motteggio arguto contro il marito, per parte dell'amante, potesse tornare accetto in corte 2); che Ovidio abbia talvolta pensato di farsi mezzano con esso tra quelle relazioni incestuose. Ma non é a dubitare che, se di una simile condiscendenza avesse dato prova alla figliuola di Augusto colle sue poesie, egli ne avrebbe disperse le tracce e, raccomandando il suo nome alla posterità, non avrebbe con tanta compiacenza ricordati i suoi carmi in onore di Corinna:

> *Carmina* cum primum populo *iuvenalia* legi,
> Barba resecta mihi bisve semelve fuit.
> Moverat ingenium totam cantata per urbem
> *Nomine non vero* dicta Corinna mihi.
> *Multa* quidem scripsi, sed *quae vitiosa putavi,*
> *Emendaturis ignibus* ipse dedi 3).

1) *Am.* 1, 14 e Macrob. *Saturn.* 2, 5, 7: « Iulia mature habere coeperat canos, quos legere secreto solebat ».

2) *Am.* 1, 4, 1; 2, 12, 3 ecc.

3) *Trist.* 4, 10, 57 segg.

I carmi amorosi, come ben si vede, appartengono alla prima giovinezza del poeta, e furono emendati o distrutti piuttosto per ragione d'arte che di prudenza. Nè essi dovettero avere alcuna relazione prossima o remota colle sventure di Ovidio, altrimenti il poeta non ne avrebbe con animo così tranquillo tramandato il ricordo 1).

*
* *

Sebbene nulla ci autorizzi ad ammettere una relazione anche indiretta tra il rifacimento degli *Amores* e la relegazione di Tiberio, vi ha invece una connessione assai notevole che, per quanto possa apparire casuale, non merita meno per questo di richiamare l' attenzione degli studiosi , la coincidenza cioè dell' esilio della prima Giulia coll'anno in cui fu pubblicata da Ovidio l' *Ars amatoria*. Infatti nel primo libro, che serve ad essa come di proemio, il poeta accenna al grandioso spettacolo della naumachia che fu ordinata da Augusto, sulla fine del secondo anno av. Cr., per rendere più solenne l' inaugurazione del tempio di Marte 2); e vi congiunge insieme anche i voti per la spedizione preparata contro i Parti, che doveva felicemente compiersi, nel principio dell' anno successivo, sotto la guida del figliuolo di Giulia, Gaio Cesare 3). Or chi mette a riscontro la prima di queste due testimonianze colla notizia di Velleio Patercolo , che cioè lo spettacolo della naumachia , ordinato da Augusto per l' inaugurazione del tempio di Marte, si trovò a coincidere *cum foeda dictu memoriaque horrenda in ipsius Augusti domo tempestate* 4), non può dubi-

1) Giustamente avverte il Manuzio (Aldo Pio) nella vita di Ovidio: « nec puto hic Corinnam quasi gaudens nominasset, si eius miseriae et exsilii causa fuisset ».

2) *Ars amat.* 1, 171-2: *quid, modo cum belli navalis imagine Caesar Persidas induxit Cecropiasque rates?*

3) Ibid. 177 segg.: « *ecce parat Caesar, domito quod defuit orbi, Addere.* Nunc, oriens ultime, noster eris. Parthe, dabis poenas... Ultor adest primisque ducem profitetur in armis, Bellaque non puero tractat agenda puer » ecc.

4) Vellei 2, 100: « in urbe eo ipso anno, quo magnificentissimi gladiatorii mu-

tare che il doloroso riscontro si riferisca proprio all' adulterio di Giulia, che il padre stesso, come attesta Seneca, *parum irae potens*, concorse a divulgare. Sennonchè più tardi, quando l'ira fu sedata nel suo petto e cedette il luogo alla vergogna, egli si dolse « quod non illa silentio pressisset, quae tamdiu nescierat, donec loqui turpe esset » 1), e fu udito non poche volte ripetere in tono lamentevole: « *horum mihi nihil accidisset, si aut Agrippa aut Maecenas vixisset* ». Ho ricordate queste parole, perchè in esse aleggia, se vere, l'ombra di quel rimorso, di cui si fa eco la coscienza dello storico imparziale, e per aggiungere che alle malignazioni retrospettive toglie credito questa confessione, non sospetta certo di tenerezza, della fedeltà di Livia, durante il suo matrimonio con Agrippa 2).

Il Masson conclude giustamente dalla coincidenza notata, che la pubblicazione dell' *Arte* dovè precedere almeno di poco tempo allo scandalo della corte 3), altrimenti il poeta non avrebbe osato di accrescerne il rammarico, con quella professione e giustificazione così audace del libero amore, che gli valse il titolo di *obsceni doctor adulteri* 4). E io aderisco assai di buon grado a questa plausibile congettura del Kepler e del Noris, colla fiducia di appormi

neris Naumachiaeque spectaculis Divus Augustus... animos oculosque populi Romani repleverat, foeda dictu memoriaque horrenda in ipsius (Augusti) domu tempestas erupit ».

1) Sen., *de ben.* 6, 32.

2) Ad essa fanno eco gli studiosi di iconografia Romana, i quali riconoscono nei figliuoli di Giulia l' impronta genuina e caratteristica della casa di Augusto, e confermano per tal modo la tradizione di Macrobio, *Sat.* 2, 5, 3: « Augustus, cum ad nepotum turbam similitudinemque respexerat, qua repraesentabatur Agrippa, dubitere de pudicitia filiae erubescebat ». Questa circostanza ben degna di nota si può considerare come ispiratrice di quel motto arguto, che la tradizione o una voce tendenziosa della corte attribuivano a Giulia « cum conscii flagitiorum mirarentur, quomodo similes Agrippae filios pareret, quae tam vulgo potestatem corporis sui faceret, *se numquam nisi navi plena sumere vectorem* » Macrob., *Sat.* 2, 5, 9.

3) Masson, o. c., pag. 159.

4) *Trist.* 2, 212.

al vero. Però non posso seguire coloro, i quali scorgono in questa precedenza la causa diretta della relegazione del poeta, quasi che essa l'abbia fatto apparire, di fronte ad Augusto, come un istigatore o mezzano dell' adulterio consumato nella corte. Contro di questa fallace deduzione ha già protestato per suo conto il poeta, e noi non possiamo negargli la giustizia a cui ha diritto e che gli riconobbe, nella sua grande e nota equanimità, il principe, non travolgendo il nome di lui in questa prima e indimenticabile tragedia domestica.

> *Carminaque edideram,* cum te delicta notantem
> Praeterii totiens irrevocatus eques.
> Ergo *quae iuvenis mihi non nocitura putavi*
> *Scripta parum prudens, nunc nocuere seni.*
> *Sera redundavit veteris vindicta libelli,*
> *Distat et a meriti tempore poena sui* 1).

Le parole del poeta sono di una chiarezza e di una libertà, che non si potrebbe desiderare maggiore, soprattutto per chi tenga conto dell' autorità irresponsabile che, in sèguito ad un giudizio affatto personale, aveva pronunziato la grave condanna e si era fatto con essa vindice della pubblica moralità. E, pur senza accennare ad un' aperta ribellione, proclamano abbastanza vivacemente che quel giudizio è un atto di violenza, in quanto considera come colpa, dopo di averla lasciata impunita per dieci anni, una manifestazione affatto libera dell'ingegno. L' Arte di amare vide la luce nel 752 di R., e l'esilio non fu pronunziato contro il suo autore che nel 762 (9 d. Cr.), cioè dieci anni dopo che quella presunta colpa era diventata palese.

*
* *

Questa circostanza congiunta alle altre reticenze del poeta, su

1) *Trist.* 2, 541 segg.

cui avremo occasione di ritornare tra poco, ha contribuito, più d' ogni altra considerazione, a toglier fede all'accusa che essa involge, e a farla apparire come un semplice pretesto, di fronte alla colpa vera, che essa più che svelare nasconde. E ben s' intende l' accanimento e l'ardore, con cui i critici si sono sempre accinti a districare il mistero, dopo che tanta cura avevano posta per addensare intorno ad esso le tenebre più fitte. Tra questi tentativi, che sembrano rinnovare i precetti dello ' σκότισον id est *obscura* ' 1) di qualche antico e non obliato insegnamento retorico, conviene riporre anche quello recentissimo dell' Huber. Il quale, di fronte alla testimonianza esplicita del poeta da noi ricordata, ha l' invidiabile compiacimento di considerarlo quasi immemore dei suoi falli, e di immaginare che la condanna sia stata pronunziata dal principe, quando una seconda pubblicazione dell'*Ars amatoria*, tra l' 8 e il 9 d. Cr. apparve ad Augusto come « un tentativo di difesa delle altrui colpe e una specie di rimprovero a se medesimo di eccessiva e quasi puntigliosa severità » 2).

All' Huber non pare verosimile, che un uomo così amante della legalità come Augusto, « il quale evitò nel suo governo, con tanta cura quanto nessun altro, ogni apparenza d' arbitrio, abbia potuto così di colpo far carico al più celebrato poeta dell'età sua di un'opera, che da più anni e senza altrui molestia era rimasta in dominio del pubblico. Occorreva una ragione immediata, per colpire il poeta anche nelle sue colpe antiche. E questo appiccagnolo non poteva essere offerto che da una seconda edizione dell' Arte » 3).

Il pretesto, a dire il vero, non sarebbe riuscito per questo meno

1) Quint. 8, 2, 18.

2) Huber, o. c., pag. 12: « Ovid konnte mit seinem Werke als ein Vertheidiger der Julia erscheinen und somit als Tadler des Augustus, der dieselbe verbannte; doch schritt Augustus damals in keiner Weise gegen Ovid ein. Nach Verlauf mehrerer Jahre nun gab Ovid abermals Gelegenheit, gegen ihm aufzutreten; nämlich durch eine zweite Edition der Ars und Remed, am Ende des Jahres 8 oder Anfang des Jahres 9 n. Chr. ».

3) Ibid. p. 14.

palese, nè avrebbe evitato al principe l'accusa di arbitrio o di violenza. Ma prescindiamone pure, per far comodo all' ipotesi dell'Huber, e vediamo se almeno soccorrano prove meno incerte a giustificare l'arbitrio del critico. Lascio da parte le congetture diverse messe innanzi proprio in questa circostanza da lui stesso, per spiegare l'imperfetta composizione dei *Remedia amoris*, perchè non mi pare che esse riguardino direttamente il problema affrontato dall'Huber. E mi affretto a dichiarare, che la dimostrazione principale fallisca interamente al suo scopo. L'Huber additava come indizio sicuro della sua ipotesi la conclusione del secondo libro dell'Arte:

> Ecce, rogant tenerae, sibi dem praecepta, *puellae*,
> Vos eritis chartae proxima cura meae 1)!

Egli non si accorge dell' intonazione retorica di queste parole, che lasciano un addentellato alla continuazione dell'opera, quale il poeta si proponeva di compierla nel terzo libro. E notando nel terzo, che Ovidio si lascia indurre direttamente da Venere a rendere più scaltre le fanciulle nell'arte di amare 2), vi scorge una contradizione con quello, che il poeta aveva affermato dianzi come suo espresso proposito. Lascio stare che il successo dell' opera potè facilmente indurre il poeta a dar notorietà a ciascuno dei libri dell'*Arte*, di mano in mano che essi eran composti; e che egli nel lasciare un appiccagnolo alla continuazione, per tener desta la curiosità e l'aspettativa dei lettori, poteva anche non prevedere lo svolgimento, che avrebbe dato in sèguito al suo pensiero. Ma io non avverto la contradizione, di cui l'Huber fa parola; perchè il poeta poteva ben assicurare le fanciulle, nella conclusione del secondo libro, che egli avrebbe tenuto conto dei loro desiderii, e prescindere af-

1) *Ars* 2, 745-6.

2) *Ars* 2, 43 segg.: nunc quoque nescirent. Sed me Cytherea docere Jussit et ante oculos constitit ipsa meos. Tum mihi, 'quid miserae', dixit, 'meruere puellae'? Traditur armatis vulgus inerme viris. Illos artifices *gemini* fecere *libelli*: Haec quoque pars monitis erudienda tuis.

fatto dalla causa di questa ispirazione, che avrebbe esposta altrove, come un vero e diretto comando di Venere.

Sennonchè l' Huber è così sicuro della esattezza della sua ipotesi, che immagina di poterne toccare con mano la conferma, mettendo a riscontro con essa il finale del terzo canto dell'*Arte*:

> Ut quondam iuvenes, ita nunc, mea turba, puellae
> Inscribant spoliis ' Naso magister erat ' 1).

Questo epilogo richiama, com'è chiaro, la conclusione della seconda parte, e avrebbe dovuto, secondo il concetto dell' Huber, coincidere direttamente col distico, che ora vi apparisce come il penultimo della serie:

> Sed quicumque meo superarit Amazona ferro,
> Inscribat spoliis ' Naso magister erat ' 2).

E coincide difatti con esso nell' intonazione e nel significato. Ma ciò non toglie che il poeta potesse e dovesse lasciarvi come un punto di congiungimento col libro successivo, il quale servisse, più che di conclusione della parte compiuta, d' introduzione o preludio alla nuova già disegnata. Un addentellato simile si trova anche al termine del primo libro:

> *Pars* superat *coepti, pars est exhausta laboris.*
> Hic teneat nostras ancora iacta rates 3);

nè s' intende come il secondo potesse mancarne, senza ingenerare nell' animo del lettore il dubbio del compimento dell' opera. Immaginiamo pure, se così piace e perchè si è consentito già dianzi, che il poeta desse pubblicità separatamente e immediatamente a ciascun canto o a ciascuna parte dell' opera, e che la conclusione

1) *Ars* 3, 811-12.
2) *Ars* 2, 743-4.
3) *Ars* 1, 771-72.

del libro secondo possa essere stata aggiunta, quando Ovidio si accinse a prepararne la continuazione nel terzo. Ma egli non vi ha dubbio, che l'opera dovè essere pubblicata intera fin dalla prima volta, anche col distico in cui l' Huber riconosce una traccia della seconda revisione. L'addentellato alla continuità della serie si riscontra in ciascun libro, al di fuori dell' ultimo che ne segna il termine, e non poteva mancare in una parte così notevole dell' esposizione, com' è la fine dei precetti destinata agli uomini. Si noti difatti che il poeta si sente obbligato a ripigliare in questa forma, nel principio del terzo libro, la trattazione interrotta:

> Arma dedi Danais in Amazonas. Arma supersunt,
> Quas tibi dem et turmae, Penthesilea, tuae 1).

Nè possiamo ritenere coll'Huber, che il distico incriminato dovesse legare insieme, nella seconda edizione, il terzo libro dell'arte coi *Remedia amoris*, quasi come un' anticipazione dei consigli dati nell'uno e negli altri alle donne, vuoi per sentire le gioie vuoi per guarire dalle pene d' amore 2). Certo il poeta ripeterà a suo tempo che, se in amore l' arte è diversa per gli uomini e per le donne, identico è il mezzo per guarire dalle sue ferite:

> Sed quaecumque *viris*, vobis quoque dicta, *puellae*,
> *Credite*: diversis partibus arma damus 3).

Però, invece di cercare in queste parole una conferma della sospettata fusione dei *Remedia* coll' *Ars amatoria*, noi vi scorgeremo espressamente additato il proposito di Ovidio di recar salute a quegli stessi che aveva indotti, col suo esempio o colla sua seduzione, a peccare 4). E vi troveremo pienamente giustificato il

1) *Ars* 3, 1-2.

2) Huber, o. c., pag. 14 e 17.

3) *Rem. am.* 49-50.

4) *Rem.* 43-44: Discite sanari, per quem didicistis amare:
Una manus vobis vulnus opemque ferat.

disegno, che egli annunzia a principio di questa sua p a l i n o d i a, di consacrare cioè un l i b r o s o l o ai poveri amanti, che non sappiano sopportare il giogo o i capricci d' amore:

> Legerat *huius* Amor *titulum nomenque libelli*:
> 'Bella mihi video, bella parantur', ait 1).

Ma il poeta subito lo disinganna col dirgli:

> Nec te, blande puer, nec *nostras prodimus Artes*,
> Nec *nova praeteritum musa retexit opus.*
> Siquis amat quod amare iuvat, feliciter ardet.
> Gaudeat et vento naviget ille suo.
> At siquis male fert indignae regna puellae,
> Ne pereat, *nostrae sentiat artis opem* 2).

CAPO IV.

Circostanze concomitanti della relegazione di Ovidio e cause reali di essa.

Poichè la congettura dell' Huber apparisce destituita di fondamento, ci troviamo riportati da capo innanzi all' impenetrabile problema, che affatica con inutile insistenza tutti gli studiosi delle Tristezze Ovidiane: è possibile cioè che il poeta abbia scontato colla relegazione perpetua la condanna morale di un' opera, che le leggi sottrarrebbero oggi a qualsiasi sanzione penale, e che nella patria del diritto doveva essere posta sotto la salvaguardia dell' impunità, goduta per dieci anni e tacitamente prescritta?

Ovidio ha ricordato due volte nelle sue Tristezze la natura della condanna, da cui fu colpito; la prima per ringraziare la clemenza

1) *Rem.* 1-2.
2) *Rem.* 11-16.

del principe, che gli risparmiò vita ed averi 1), la seconda per confortare la moglie lontana, col ricordo della sua condizione di relegato, che era o appariva assai men grave e infamante della pena dell'esilio. Ora noi sappiamo da Festo quale fosse la natura di questa condanna. « *Relegati* », egli scrive; « dicuntur proprie quibus *ignominiae* aut poenae *causa* necesse est *ab urbe Roma* aliove quo loco *abesse lege senatusque consulto* aut *edicto magistratuum* » 2). E, mettendo a riscontro con questa dichiarazione la testimonianza del poeta, il quale afferma:

> Nec mea *decreto* damnasti facta *senatus*,
> *Nec mea selecto iudice iussa fuga est* 3),

se ne deduce con piena evidenza, che la sua condanna fu pronunziata direttamente dal principe, con un editto proveniente dalla sua autorità di capo dello stato 4). Il poeta però in questo incontro accenna anche ad un' altra circostanza, di cui non hanno tenuto abbastanza conto gli studiosi delle sue opere. Parlando della sua relegazione, egli ricorda espressamente che

> Utque *aliis, quorum numerum comprendere non est,*
> Caesareum numen sic mihi mite fuit 5).

1) *Trist.* 2, 125, segg.: cuius in eventu poenae clementia tanta est, Venerit ut nostro lenior illa metu. *Vita data est, citraque necem* tua constitit ira, O princeps parce viribus use tuis! Insuper *accedunt*, te non adimente, *paternae*, Tamquam *vita* parum muneris esset, *opes*. ... Adde quod *edictum*, quamvis immite minaxque, Attamen in poenae nomine lene fruit: Quippe *relegatus*, non *exsul* dicor in illo, *Privaque* fortunae sunt ibi verba meae (cioè non perdetti la mia condizione civile e giuridica, come gli altri rei); ibid. 5, 11, 9 segg.: fallitur iste tamen, quo iudice nominor *exsul*.. Nec *vitam* nec *opes* nec *ius* mihi *civis* ademit... Sed quia peccato facinus non affluit illi, nil nisi me *patriis* iussit abesse focis... Ipse *relegati* non exsulis utitur in me Nomine; cfr. anche 3, 8, 39; 5, 10, 51.

2) Festo, p. 386, 6 de Ponor.

3) *Trist.* 2, 131-2.

4) A questa interpetrazione aderisce anche il Neumann in Hermes, vol. 32, pag. 475.

5) *Trist.* 5, 11, 19-20.

L' allusione sembra di natura affatto generica e quasi estranea ai casi del poeta. Ma, per chi richiami le circostanze esteriori che li accompagnarono, la relazione può parere auche più intima.

Come l' esilio della prima Giulia si trovò a coincidere coll'anno stesso della pubblicazione dell' *Ars amatoria* , così la relegazione d' Ovidio a Tomi s' intreccia con altri eventi non meno dolorosi, che turbarono in modo assai profondo la vita e la tranquillità della corte. Giulia, la figliuola di Agrippa, apparve erede non solo del nome ma anche della natura lasciva della madre Giulia, e fu ben presto, nel fiore della giovinezza, colpita anch'essa d'infamia e relegata nell' isola di Tremiti (ant. *Trimerus*) presso le coste della Puglia, dove languì per venti anni (fino all'anno 28 dopo Cr.) *Augustae ope sustentata*, come si esprime Tacito, « *quae* florentes privignos cum *per occultum subvertisset*, *misericordiam* erga adflictos *palam* ostentabat » 1). Questa nuova invettiva dello storico non cancella però l' accusa di adulterio, sotto di cui nell'anno 762 u. c., cioè 9 dopo Cristo , fu esiliata da Roma la nipote di Augusto , mentre era già sposa di L. Emilio Paolo. Il principe , che era stato così severo contro il proprio sangue, sino ad eccedere, *gravi nomine laesarum religionum ac violatae maiestatis*, *clementiam maiorum suasque ipse leges*, fu invece assai mite verso l' adultero Decimo Silano, che si limitò ad allontanare dalla corte, pago che prendesse da sè solo la via dell' esilio 2). E il suo successore Tiberio potè perfino rallegrarsi con Marco Silano, che aveva implorato ed ottenuto dal Senato, nell' a. 773 di R. (20 d. Cr.), il ritorno in patria del proprio fratello; giacchè, come affermò pubblicamente, egli riteneva il ritorno *iure licitum*, *quia non senatus consulto non lege pulsus foret.* Però, pur consentendo a riammetterlo in città, lo tenne per sempre lontano dalla corte, per rispetto alla volontà di Augusto, che quegli aveva offeso 3).

1) Tac., *Ann.* 4, 71, 5.

2) Tac., *Ann.* 3, 24, 5: « D. Silanus in nepti Augusti adulter, quamquam non ultra foret saevitum, quam ut amicitia Caesaris prohiberetur, exsilium sibi demonstrari intellexit ».

3) Ibid: « sibi tamen adversus cum integras parentis sui offensiones, neque reditu Silani dissoluta quae Augustus voluisset. *Fuit posthac in urbe* neque honores adeptus est ».

*
* *

Ho ricordato di proposito le vicende che accompagnarono questo nuovo scandalo, di cui fu teatro la casa imperiale, per dire che molti vi ricercano la causa immediata e diretta della disgrazia di Ovidio. Il primo ad intuire questa relazione o, meglio, ad attribuirsene il merito fu il Tiraboschi, al quale non pareva verosimile ammettere « che Augusto fosse tanto sollecito della onestà dei Romani, che solo per versi osceni volesse rilegare Ovidio »; e preferì invece di ritenere, che « la cagione principale dell'esilio del poeta fu l' aver egli sorpresa Giulia, la nipote di Augusto, nell' atto di commettere disonesta azione, d' essere stato cioè spettatore del delitto » 1). Il Rosmini, in un suo scritto pubblicato a Milano nel 1821, aggiunse a questa ipotesi la variante, che la colpa di Ovidio fosse stata quella sola di aver offerto in omaggio a Giulia un esemplare dell' *Ars amatoria*, ritrovato poi nelle stanze di lei dopo il delitto. E, insieme col Tiraboschi, fonda questa congettura sull' elegia quarta del terzo libro delle Tristezze, in cui il poeta dissuade malinconicamente un amico, in considerazione della disgrazia a lui incolta, dal cercare le amicizie dei ricchi:

> Vive tibi et *longe nomina magna fuge*
> . . . *amicitias el tibi iunge pares* 2).

Il Dyer dal suo canto considera Ovidio non solo come testimone e consapevole dell'incesto della seconda Giulia con Silano, ma quale complice compiacente e quasi mezzano di esso. E immagina, che alcuni confidenti del poeta abbiano rivelato ad Augusto, che l'incesto fu consumato nella casa di Ovidio 3). Il Boissier si attacca

1) Tiraboschi, *Storia della lett. it.*, Modena 1787, vol. II, pag. 208.

2) *Trist.* 3, 4, 4 e 44, e cfr. ivi stesso v. 11-12: aspicis ut summa cortex levis innatet unda, Cum grave nexa simul retia mergat onus?

3) Dyer, o. c., pag. 247.

a questa ipotesi, e vi intesse sù tutto un romanzo sentimentale. Egli dipinge Ovidio quasi come un ingenuo, che si era ingannato sulla natura dei rapporti di Giulia con Silano, e si industria a rappresentarlo come « un de ces confidents d' amour, qu'on intro-« duit volontiers dans les liaisons les plus intimes pour rompre de « temps en temps le tête à tête lorsqu' il pèse » 1).

Liberando però la situazione da questo colorito romantico, che in modo così improvvido vi si è sovrapposto, non possiamo trascurare, che dal più al meno prestano fede a questa congettura della relazione di Ovidio colla seconda Giulia, anche quelli che spiegano l' esilio del poeta con una ragione d' indole affatto diversa 2). Per limitarci alle ipotesi meno concettose o fantastiche, non dobbiamo passare sotto silenzio, che gli storici più recenti ed autorevoli della letteratura latina collegano tutti a una presunta o eccessiva intimità del poeta colla famiglia di Augusto la causa prima della sua disgrazia. Il Teuffel, nel suo prudento riserbo, consente bensì che Augusto abbia voluto punire nell' autore dell' *Ars amatoria* il poeta, che contravveniva in modo così audace alla sua politica riformatrice dei pubblici costumi 3); ma ammette che a questa prima colpa si sia congiunta un' offesa personale di Ovidio contro dal principe, come testimone o complice di una sregolatezza familiare, per promuoverne la condanna. Il Ribbeck

1) Boissier, o. c., pag. 141-2.

2) Il Minich ad es., o. c., pag. 1139, ammette la complicità di Ovidio nelle sregolatezze della seconda Giulia, ma cerca altrove, sull'es. del Dyer, la colpa principale di lui. Il D' Ovidio, nell' introduzione premessa ad un suo elegante commento delle Metamorfosi, pag. 11, considera Ovidio « come testimone di qualcuno degli scandali della corte, punito da Augusto qual complice compiacente o ciarliero »; ma ha torto, a pag. 6, di considerare Perilla, figliastra del poeta, come « una figliuola che egli ebbe dalla sua terza moglie ». Il Beulé, *Auguste*, pag. 44 e 192, afferma addirittura che Ovidio fu amante della seconda Giulia.

3) Teuffel-Schwabe,[5] p. 560: « wirklich ist es ganz glaublich dass dem August eine Schrift höchlich zuwider war, die seinen Vesanstaltungen zur Beförderung der Sittlichkeit und der Ehe so keck entgegenwirkte ».

si mostra nel fondo assai più propenso a scusare l'arte e la vita di Ovidio, vittima innocente di una p r e p o t e n z a i m p e r i a l e, e colpevole come Lancilotto di essere stato mezzano tra gli amori di Silano e di Giulia, soltanto quale autore dell'*Arte*, che fu trovata nelle mani degli amanti, mentre leggevano per diletto, in casa del poeta, le avventure dei cavalieri antichi 1). Lo SCHANZ, dotato di spirito meno profetico o, che è lo stesso, meno pronto a secondare i voli poetici della fantasia, crede Ovidio colpevole di aver favorita o taciuta, per timore, la colpa di Giulia 2), e non ricerca nè indaga più oltre la natura o il modo di questa partecipazione.

Or egli è a notare, che anche il T h o m a s aveva preso in esame, alcuni anni indietro, siffatta ipotesi, alla quale era condotto dall'analogia tra il raffronto che fa Ovidio della sua sorte a quella di Atteone 3) e i colloquii di amore, a cui Delia invitava Tibullo:

> Non labor hic laedit, reserat modo Delia postes,
> Et vocat ad digiti me taciturna sonum.
> *Parcite luminibus*, seu vir seu femina fias
> Obvia; *celari vult sua furta Venus* 4).

E avrebbe voluto considerare Ovidio come importuno testimone di un *furtum Veneris* 5); sennonchè non seppe con fiducia abbandonarsi a tale congettura, distratto o turbato dall' allusione che gli parve di scorgere nelle *epistolae ex Ponto*, se non ai casi, al nome di Giulia:

> Adde nurus *neptesque pias* natosque nepotum
> Ceteraque Augustae membra valere domus 6).

1) O. RIBBECK, *Geschichte der R. Dichtung* I, pag. 229, 315, 319.

2) SCHANZ, *Gesch. d. R. Lit.*[2] I, pag. 189.

3) *Trist.* 2, 103.

4) TIB. 1, 2, 33 segg.

5) EMIL THOMAS, *Sur les causes de l'exil d'Ovide* in Revue de Philologie, vol. XIII (a. 1889), pag. 48, n. 1.

6) *Ex Ponto* 2, 2, 75.

Ed ebbe repugnanza di ricollegare colla colpa di Ovidio i falli della nipote di Augusto, parendogli che in tal caso il poeta non avrebbe osato di includere nei suoi versi il ricordo del nome di lei 1). Ma io avverto che, pur a prescindere da un legame più o meno colpevole, sarebbe stata sempre un' imperdonabile imprudenza, per parte del poeta, un qualsiasi accenno anche indiretto alla sua sorte. E aggiungo, che questo è escluso in ogni caso dall' epiteto di *pias*, il quale, nel pensiero di Ovidio, doveva forse riferirsi unicamente ad Agrippina, l' ultima delle figliuole della prima Giulia e donna d'animo virile, che fu moglie di Germanico, ed era destinata dalla crudeltà di Tiberio a sostituire più tardi la madre infelice nella relegazione di Pandataria 2).

Ma, se l' obiezione del Thomas non coglie nel segno, non è a credere per questo che acquisti credito l'opinione più comune, che addita nella partecipazione di Ovidio agli scandali della seconda Giulia la causa diretta della sua rovina. Certo la coincidenza non è fortuita, e forse non è neppure una semplice reticenza retorica l' omissione dei nomi di coloro i quali sperimentarono la mitezza del principe. Tra le immagini di quelli, a cui fu *mite* il *Caesareum numen* 3), Ovidio non poteva non comprendere anche il nome di Decimo Silano, che in pena del suo adulterio era stato semplicemente escluso *amicitia Caesaris*, come narra Tacito 4).

Or egli sarebbe semplicemente assurdo immaginare, di fronte all' impunità concessa all' adultero, che Augusto abbia calcato la mano sul testimone o complice compiacente dei suoi amori, condannando per questo il poeta alla relegazione perpetua. Nè d'altra parte s'intende per qual ragione gli storici avrebbero omesso interamente il nome del complice, quando non avevano sentito bisogno di tacere o di nascondere quello dell' adultero. La ricerca per tal modo comincia a diventare, più che oziosa, molesta, perchè

1) Thomas, o. c., pag. 50.

2) Tac., *Ann.* 1, 63 e Suet., *Tib.* 53.

3) *Trist.* 5, 11, 20.

4) Tac., *Ann.* 3, 24, 5.

ci lascia sfuggire di mano la verità, proprio sul punto in cui maggiore pareva la speranza d'averla raggiunta. Ma, se pur questa ipotesi si dissolve come nebbia al vento, ciò avviene a vantaggio della realtà che essa discopre, e lascia apparire ai nostri sguardi semplice e schietta, senza alcuna delle ombre che sinora l'hanno offuscata.

*
* *

Tra queste io colloco la quasi universale prevenzione, che Ovidio abbia nascosta e sepolta nel mistero la propria colpa, in mezzo alle continue dichiarazioni d'innocenza con cui si è provato di schermirla 1). Or egli è a notare, che tale studio sarebbe riuscito superfluo, almeno di fronte ai contemporanei, ai quali era perfin troppo nota la causa della sua rovina 2), e bastava un lievissimo accenno, perchè

> Protinus admonitus *repetat mea crimina lector*
> Et peragar *populi publicus ore reus* 3).

Quanto poi alla cura, che egli avrebbe posto, di non esacerbare con importuni ricordi la ferita crudele portata al cuore del principe, bisogna pur confessare che la musa ispiratrice delle *Tristezze* avrebbe sospinto il poeta a ritroso delle sue intenzioni, se l'avesse indotto a confessare la parte che egli prese agli scandali della corte, coi notissimi versi:

> Cur aliquid vidi, cur noxia lumina feci?
> Cur imprudenti cognita culpa mihi 4)?

1) Boissier, o. c., pag. 137 segg.

2) *Trist.* 4, 10, 99: causa meae cunctis nimium quoque nota ruinae Indicio non est testificanda meo.

3) *Trist.* 1, 1, 23,

4) *Trist.* 2, 103.

Il poeta è a mio avviso colpevole piuttosto di soverchia loquacità che di silenzio, come inchinava ad immaginare il Boissier, e ha prestato incentivo ad estendere e moltiplicare le sue colpe, nella ingenua e intemperante premura di purgarsene. Direi anzi, che la naturale abbondanza della sua vena poetica, congiunta all'indole della lingua, che aveva fatta docile strumento dei suoi pensieri, contribuirono insieme a dare apparenza di colpa ad ogni sua parola, e a fargliene scorgere come riflessa e duplicata l'immagine nello spettro della sua coscienza.

Io mi riferisco, com'è chiaro, ai notissimi versi:

> Perdiderint cum me *duo crimina, carmen et error,*
> Alterius facti culpa silenda mihi:
> Nam non sum tanti, renovem ut tua vulnera, Caesar,
> Quem nimio plus est indoluisse semel.
> Altera pars superest, qua turpi carmine factus
> Arguor obsceni doctor adulterii 1).

Or io noto che, se la prima parte della sua colpa fosse stata quella di partecipazione all'adulterio di Giulia con Silano, essa si sarebbe confusa coll'altra di maestro o istigatore d'immoralità. E in tal caso il poeta avrebbe fatto meglio a parlare di *crimen* che di *crimina*; poichè egli è a presumere che la sua imputazione, per quanto fatta in forma impersonale e generica, fosse provocata e richiamata, unicamente a proposito degli scandali ricorrenti nella corte, con sì grave rammarico dell'animo di Augusto. Io non faccio conto, com'è manifesto, della forma del plurale, che basterebbe a giustificare l'analogia dei luoghi affini, in cui essa ricorre circoscritta alla sola indicazione dei suoi carmi lascivi 2); ma mi riferisco principalmente alla determinazione numerica che vi è preposta, e che addita senza

1) *Trist.* 2, 207.

2) Cfr. *Trist.* 1, 7, 21: vel quod eram Musas, ut *crimina nostra*, perosus; 1, 9, 61: scis *vetus hoc* iuveni *lusum* mihi *carmen*, et istos Ut non laudandos, sic tamen esse iocos. Ergo ut defendi nullo *mea* posse colore, Sic *excusari crimina* posse puto; 2, 3 cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?

ambagi la duplicità della colpa. A me pare però che il poeta, seguendo nell'analisi di essa l'ispirazione sincera del suo pentimento, abbia involontariamente indotto in tentazione e in errore anche il lettore inesperto. L'espressione *carmen et error*, come dimostra a chiari segni il valore affatto indeterminato del secondo concetto, è una di quelle forme di e n d i a d i così abituali nei poeti antichi, i quali sostituivano con esse, per mezzo della coordinazione di due concetti astratti, l'assenza di aggettivi concreti, di cui era penuria in latino. E per me non vi ha dubbio, che essa stia a far le voci della forma di subordinazione, con cui non è raro che si avvicendi, cioè di *error carminis*.

*
* *

Io non posso però dissimulare, che la soverchia semplicità della proposta, la quale eliminerebbe d' un tratto una così antica sorgente di errori e d'interpretazioni inverosimili, vada a dar di cozzo contro la naturale diffidenza del lettore. E non credo perciò inutile di dissiparla, anche per via indiretta, mostrando come la considerazione del criterio formale, qui applicato, possa arrecar luce talora anche all'ermeneutica dei luoghi più astrusi, destinati a rimanere nella oscurità, senza il sussidio o la conoscenza della tecnica retorica. Questo breve esercizio ermeneutico sarà l' ultimo degli avvolgimenti, attraverso di cui metterò a prova il buon volere del mio cortese lettore, che non sia ancora stanco di seguirmi nell'intricato e faticoso cammino.

Quando Enea, sbattuto dalla tempesta sulle coste Africane, s'inoltra diffidente, in compagnia di Acate, in mezzo ai lavori della nuova città che sorge su quel lido ospitale, un senso improvviso di stupore s'impadronisce del suo animo, nel ritrovare anche qui il ricordo lacrimevole dei casi di Troia. E il poeta fa che egli riapra il cuore alla speranza di migliori destini, colla mestissima apostrofe:

Quis iam locus inquit, Achate,
Quae regio in terris nostri non plena laboris?

En Priamus ! Sunt hic etiam sua praemia laudi.
Sunt lacrimae rerum et mentem mortalia tangunt 1).

Non è chi non sappia la tortura assidua di questi poveri versi, costretti a gemere sotto il flagello incessante della critica, che inutilmente cerca di strappare il pensiero virgiliano alle contraffazioni del sentimentalismo romantico dell'età nostra 2). Il Coppée paragonava il sentimento che emana da essi a quell'ora di agonia sentimentale, che prova l'animo umano nell'abbandono di un luogo che gli fu a lungo familiare, e vi leggeva forse ripercosso quel tedio infinito, che in certi momenti par che spiri dalla vita stessa della natura, per un segreto senso di simpatia o corrispondenza col dolore umano a cui essa è teatro. Il De Marchi si provò giustamente a reagire contro questo saggio di ermeneutica simbolistica, e con alcune osservazioni sulla forma poetica volle dimostrare, che il pensiero del poeta antico era di natura assai più semplice, e si riduceva, coll'uso pleonastico del *rerum*, a dire soltanto: *sunt hic quoque lacrimae*, cioè 'qui pure si piange'. Or io convengo pienamente con lui, che il verso e l'anima serena di Virgilio sono egualmente lontani da quel morboso e languido sentimentalismo, che costituiscono l'irrequietezza dei popoli decadenti. Ma, per reagire contro di essa, lascerei a posto tutte le parole del verso virgiliano. Il quale s'interpreta, in modo assai più immediato e diretto, col ricordare che in latino non è frequente l'agg. *lacrimabilis* (cfr. però *En.* 3, 39) e che esso poteva assai acconciamente essere sostituito con una delle forme più comuni dell'endiadi, quali *lacrimae et res* o *lacrimae rerum* 3). Il poeta fa singhiozzare ad Enea:

1) Verg., *Aen.* 1, 459.

2) Se ne può leggere un cenno in una noterella assai acuta del dott. Attilio de Marchi nei Rendiconti del R. Istituto lombardo. Serie II, vol. XXI, 1898.

3) Si mettano a riscontro le espressioni *vires et iuventus* 'le forze della giovinezza', *natura pudorque* 'il pudore naturale', e soprattutto poi *unguium tenacitas et aduncitas rostrorum* per 'unghie tenaci e becchi adunchi', *flammae vis* 'il fuoco violento', *novitas nominis* 'il nome strano', *nobilitas discipulorum* 'discepoli illustri' ecc., cfr. la nostra *Sintassi latina esposta scientificamente*, pag. 54 segg.

'son lacrimevoli i casi nostri e le sventure umane han sempre commosso l'animo di chi le ascolta'.

*
* *

Ritornando ora ad Ovidio, io non credo che alcuno vorrà pigliare in parola il poeta, e rivolgere contro di noi l'enumerazione esplicita che egli fa della sua duplice colpa, per concludere che male si subordinano l'una all'altra, come noi abbiamo fatto. Anzitutto io potrei contrappore a queste parole la dichiarazione esplicita che Ovidio fa altrove, che cioè nel giorno fatale della sua rovina, *illa nostra die, qua me malus abstulit error*,

> Corruit haec igitur, Musis accepta, *sub uno*
> *Sed non exiguo crimine lapsa,* domus 1).

E, se alcuno volesse circoscrivere l'*unum crimen* soltanto all'*error* di cui il poeta ha fatto cenno nel v. 109, io non incontrerei difficoltà a provare, che il *carmen* non si distingue dall'*error*, secondo il pensiero genuino del poeta, se non come una cattiva ispirazione dalla esecuzione fedele che essa ha avuta. E difatti, chiamando in testimonio gli dei dell' onestà delle sue intenzioni, egli spera fin dal principio il riconoscimento della sua innocenza,

> *si me meus abstulit error,*
> *Stultaque* mens nobis, *non scelerata fuit* 2).

1) *Trist.* 2, 121 segg.

2) *Trist.* 1, 2, 99; cfr. anche *ex Ponto* 1, 6, 20: «*stulta magis dici quam scelerata decet*» (pectora nostra) e 1, 7, 39:

> Et tamen ut cuperem *culpam* quoque posse negari,
> Sic *facinus* nemo *nescit* abesse mihi.
> Quod nisi *delicti pars* excusabilis esset,
> Parva relegari poena futura fuit.
> Ipse sed hoc vidit, qui pervidet omnia, Caesar,
> *Stultitiam dici crimina posse mea.*

Or chi mette a riscontro con queste parole l'accusa di stoltezza, che egli volge sempre altrove alla sua *Arte* 1), non può dubitare dell' identità da noi stabilita tra questi due concetti ; e si trova bene in grado d'intendere lo scambio che fa anche altrove il poeta tra la colpa, di cui egli fu vittima, e la musa ispiratrice dei suoi carmi lascivi :

> Me quoque *Musa* levat, Ponti loca iussa petentem :
> Sola comes nostrae perssistit illa fugae.
> Scit quoque, cum perii, *quis me deceperit error*,
> Et culpam in *facto, non scelus esse meo*,
> Scilicet hoc ipso nunc aequa, *quod obfuit ante*,
> Cum mecum *iuncti criminis acta rea est* 2),

quando però fu condannata come complice nel mio delitto. Io so bene che lo Schanz 3) si serve appunto di questi versi per dimostrare, che Ovidio cadde sotto l'accusa di istigatore dell'altrui delitto. Si potrebbe forse avvertire, che il poeta chiama semplicemente l'Arte complice della sua colpa. Ma io voglio concedere per un momento , che l' interpretazione contradetta colga nel segno ; e non per tanto la conclusione , a cüi ci sentiremmo autorizzati, apparirebbe all'effetto soltanto questa, che Ovidio ebbe colpa di essersi fatto coi suoi carmi *obsceni doctor adulterii* 4). Egli infatti chiama la musa a testimone dei suoi errori, e conferma in questo modo che, all'infuori di essa, non vi fu altra cagione della sua ruina (*hoc ipso nunc aequa quod obfuit ante*).

*
* *

Sebbene questi raffronti, e gli altri che aggiungeremo più tardi

1) *Ex Ponto* 3, 3, 37: Nec satis hoc fuerat. *Stulto* quoque *carmine* feci, *Artibus* ut posses non rudis esse meis.

2) *Trist.* 4, 1, 19 segg.

3) SCHANZ, o. c., pag. 189.

4) *Trist.* 2, 212.

a documento della nostra opinione, lascino apparire come pienamente giustificato il rapporto che istituimmo finora tra il *carmen* e l'*error*, pur non possiamo prescindere dall'esame di alcuni altri luoghi, che sembrano contraddire apparentemente all'identificazione da noi proposta. Il primo, che qui ci soccorre, appartiene alla elegia sesta del terzo libro delle Tristezze, indirizzata ad un amico fedele,

> Cui . . . ego narrabam secreti quicquid habebam,
> Excepto quod me perdidit (v. 11-12).

L'intonazione misteriosa di queste parole sembra preludere ad un intrigo, pari a quelli escogitati dai critici, per rendersi conto delle disgrazie del poeta. E bisogna confessare che le prime dichiarazioni, che egli vi aggiunge, concorrono quasi ad accreditare un tale sospetto:

> Id quoque si scisses, salvo fruerere sodali,
> Consilioque forem sospes, amice, tuo (v. 14-15).

Ma chi ha la pazienza di accompagnare il poeta in questa sua prova di confidente abbandono, non può lasciare da parte le riflessioni melanconiche, che esso suggerisce ad Ovidio:

> Sed *mea* me in *poenam* nimirum *fata trahebant:*
> Omne bonae claudunt utilitatis iter.
> Sive *malum* potui tamen *hoc vitare* cavendo,
> Seu *ratio fatum vincere nulla valet,*
> Tu tamen . . . sis memor ecc. (v. 15-21).

Ora, si badi, questa considerazione non è nuova nelle Tristezze, e trova un perfetto riscontro proprio nel secondo libro, concepito e composto dal poeta con gran vigore di fantasia e libertà d'animo, in difesa, come vedremo, dell'indipendenza dell'arte. Ivi egli riallacciandosi ad un motivo, già rilevato dianzi, continua ad esporre

poeticamente quale fosse l'ispirazione quasi fatale, che lo destinava ad essere, anche contro sua voglia, un poeta d'amore:

Non equidem vellem. Sed me mea fata trahebant,
Inque meas poenas ingeniosus eram.
Ei mihi, quod didici! Cur me docuere parentes
Litteraque est oculos ulla morata meos!
Haec tibi me invisum *lascivia* fecit, ob Artes,
Quis ratus es vetitos sollicitare toros 1).

Il riscontro è così evidente, che ad un animo non perturbato dall'errore non può rimaner dubbio intorno alla natura della colpa, su cui il fato avverso gli negò perfino il consiglio amorevole dell'amico. A noi sfugge in gran parte il segreto di quest'allusione, perchè, secondo l'indole delle Tristezze, è affatto anonima l'elegia, in cui essa si trova compresa. Ma l'intonazione affettuosa delle parole, e la speranza che loro affida il poeta (*si quas fecit tibi gratia vires*),

Numinis ut laesi fiat mansuetior ira,
Mutatoque minor sit mea poena loco 2),

non riescono a dissimulare interamente il nome, con tanto affettuoso riserbo nascosto (*foedus amicitiae nec vis, carissime, nostrae, Nec si forte velis dissimulare potes*, v. 1-2). E, mettendo a raffronto con questo carme le epistole scritte dal Ponto, in cui l'amicizia ed il dolore si abbandonano alla loro intimità affettuosa, libere alfine da ogni velo, non tardiamo a riconoscere nel confidente affettuoso ed autorevole il nome di M a s s i m o. Or chi richiama le dolci consuetudini, che essi ebbero insieme nella vita serena, intende assai bene, perchè il poeta si scusi coll'amoroso consigliere e protettore benevolo della sua operosità poetica, di non averlo messo a parte del disegno da lui formato, di cantare in versi i precetti d'amore. Ovidio l'aveva visto nascere e aveva continuata in lui ancor più

1) *Trist.* 2, 341 segg.
2) *Trist.* 3, 6, 23-4.

benevola l' amicizia, onde era stato avvinto al padre; sicchè non poteva non richiamare, anche in questa circostanza, i dolci ricordi della loro benevolenza antica.

> Me *tuus ille pater*, Latiae facundia linguae,
> Quae non inferior nobilitate fuit,
> *Primus ut auderem committere carmina famae,*
> Impulit; *ingenii dux fuit ille mei* 1).

* *
*

Questa lettera ci aiuta ad intendere e determinare, oltrechè le allusioni del carme onde abbiam prese le mosse, anche quelle di un' altra elegia anonima, compresa nelle Tristezze; la quale non è estranea nè indifferente, neppur essa, all' intelligenza più piena e precisa del problema, che qui intendiamo di risolvere. Direi anzi che questa volta il poeta stesso ha contribuito a svelare l' amico benevolo, pur coll' onesto intento di nasconderne il nome, per quel suggello d' insolita tenerezza che imprime nelle sue parole, e per l' omaggio di devota gratitudine con cui consacra il suo affetto. Ricordo il preludio nobilissimo della commovente elegia:

> O qui, nominibus cum sis generosus avorum,
> Exsuperas morum nobilitate genus,
> Cuius inest animo patrii candoris imago,
> Non careat nervis candor ut iste suis,
> *Cuius in ingenio est patriae facundia linguae,*
> Qua prior in Latio non fuit ulla foro —
> Quod minime volui, positis pro nomine signis
> Dictus es: ignoscas laudibus ipse tuis.
> Nil ego peccavi: *tua te bona cognita produnt.*
> Si *quod es appares,* culpa soluta mea est 2).

1) *Ex Ponto* 2, 3, 75 segg.

2) *Trist.* 4, 4, 1 segg. Si noti che il v. 23 di questa lettera: *nec nova, quod tecum loquor, est iniuria nostra,* addita espressamente, che è indirizzata a Massimo

L'argomento è di sommo interesse, perchè nel confidente abbandono induce il poeta a ritornare sulla prima cagione dei snoi antichi errori, e a confermare amaramente l'interpretazione che noi abbiamo tentata dei suoi falli poetici, a cui gli era stato di sprone il padre stesso di Massimo 1). Ed egli ha cura di aggiungere che il suo non fu un inganno teso al loro affetto, perchè nessuna intenzione sinistra lo sospinse nel mare tempestoso della poesia e dell'amore:

> *Non* igitur *tibi* nunc, quod me domus ista recepit,
> Sed prius auctori *sunt data verba* tuo.
> *Non data sunt*, mihi crede tamen. Sed in *omnibus actis*,
> *Ultima si demas*, vita tuenda mea est.
> *Hanc* quoque, qua perii, *culpam* scelus esse negabis,
> Si *tanti series* sit tibi *nota mali*.
> *Aut timor aut error* nobis, prius obfuit *error*.
> A ! sine me fati non meminisse mei.
> Neve retractando nondum coëuntia rumpe
> Vulnera ! Vix illis proderit ipsa quies.
> Ergo ut iure damus poenas, sic *afuit* omne
> *Peccato facinus consiliumque meo* 2).

A chi legge questi versi potrebbe parere a primo aspetto, che l' *ultima si demas* non possa avere relazione alcuna coll' *Arte di amare,* che è un' opera pubblicata dieci anni innanzi. Ma a trarci d' inganno soccorrono subito le due allusioni immediate alla sua colpa (*hanc quoque qua perii culpam*) e al suo fato (*sine me fati non meminisse mei*): allusioni che hanno acquistato ormai per noi una trasparenza non dubbia, e ci rappresentano più che mai viva nel poeta la coscienza dei suoi falli, per le dannose conse-

anche l' elegia sesta del terzo libro delle Tristezze, al cui esame miriamo direttamente con questi raffronti.

1) Ibid. v. 27 segg.: « Nam tuus est primis cultus mihi semper ab annis ... pater, Ingeniumque meum ... probabat, Plùs etiam quam me iudice dignus eram; Deque meis illo referabat versibus ore, In quo pars magnae nobilitatis erat ».

2) Ibid.. v. 33 segg.; cfr. anche *Trist.* 2, 97 segg.

guenze che ne mantenevano sempre in lui desto il ricordo. Nè ci lasceremo distrarre da questa interpretazione, a causa di quella serie di mali, onde egli si crede trascinato alla colpa. Il poeta, con una forma nuova che non si ripeterà mai più in questi carmi, ricorda mestamente che a lui nocque *aut timor aut error*, cioè 'o la sua eccessiva timidezza o un' alienazione funesta'. E conviene confessare, per chi va in cerca di espressioni tendenziose ed equivoche, che queste parole potrebbero anche dare alimento ad una malsana curiosità. Ma essa resta subito disingannata o delusa, ove si tenga presente l' occasione che le ha provocate, e si metta a riscontro con esse la giustificazione, che Ovidio tenta altrove di questa forma della sua attività poetica. Egli riconosce la tendenza soverchiamente lasciva dei suoi carmi, ma confessa candidamente, che l'umile ingegno non gli spirava ardimenti per voli più alti.

> *At cur in nostra nimia est lascivia musa,*
> *Curve meus cuiquam suadet amare liber?*
> *Nil nisi peccatum manifestaque culpa fatenda est:*
> *Paenitet ingenii iudiciique mei.*
> Cur non Argolicis potius quae concidit armis
> Vexata est iterum carmine Troia meo?
> Nec mihi materiam bellatrix Roma negabat,
> Et pius est patriae facta referre labor.
> *Arguor immerito. Tenuis mihi campus aratur:*
> *Illud erat magnae fertilitatis opus.*
> *Forsan* — et hoc dubitem — *numeris levioribus aptus*
> *Sim satis, in parvos sufficiamque modos:*
> At si me iubeas domitos Iovis igne Gigantes
> Dicere, *conantem debilitabit onus* 1).

Conviene riconoscere che il riscontro è assai perspicuo, e soccorre mirabilmente a dissipare l'equivoco, onde pareva involta l'espressione misteriosa: *aut timor aut error*. Il poeta accusa tanto la sua

1) *Trist.* 2, 313 segg.

t i m i d e z z a, che lo portava a evitare argomenti di natura assai elevata, quanto la s u a c i e c a t e n d e n z a, che lo sospingeva a preferire ognora nei suoi carmi soggetti d' amore. Nell' elegia ad Augusto, che abbiamo invocata a riscontro e conferma di questi suoi sentimenti, il poeta dà risalto al primo dei due motivi, cioè all' insufficienza del suo intelletto poetico per una concezione più elevata; nell'elegia a Massimo invece, egli riconosce in questa specie di a b e r r a z i o n e f a t a l e, ond' è invaso, la prima cagione della sua colpa o del suo errore.

*
* *

Non sarà forse inutile, per questo rispetto, un novello raffronto colle Metamorfosi, dove ricorre casualmente, proprio a riguardo di Atteone che fu mutato in cervo da Diana, la stessa gradazione di concetti, con cui Ovidio doveva attenuare più tardi la propria colpa. Parlando del lutto, onde fra tanta prosperità quegli fu cagione al padre Cadmo, il poeta indulgente così scusa il triste fato del giovane inesperto (*sic illum fata ferebant*, v. 176):

> At bene si quaeras, *fortunae crimen in illo*,
> Non *scelus* invenies. Quod enim *scelus error habebat* 1)?

Quasi diresti che Ovidio abbia, in quest' apostrofe, un presentimento del proprio fato, e che egli giustifichi se stesso della colpa involontaria degli occhi, onde pur doveva diventare tra poco vittima innocente. Però, alla luce nuova che si riflette da questo riscontro, si colora di verità anche l'allusione malinconica, con cui il poeta accenna al proprio fallo:

> Cur aliquid vidi? cur noxia lumina feci?
> Cur imprudenti cognita culpa mihi 2)?

1) *Metam.* 3, 141-2.
2) *Trist.* 2, 103.

E, sapendo qual è il suo triste destino, invece di accingerci alla ricerca di una novella colpa, limiteremo questa semplicemente all'ispirazione, che egli vi attinse dei proprii carmi amorosi. Ovidio riversa sulla società allegra, che lo circonda, la colpa di cui si voleva far carico alla sua spensieratezza, quasi che egli avesse contribuito coi carmi licenziosi a rompere i freni della pubblica moralità, rendendo più amabili, colle grazie della poesia, le seduzioni del vizio e dell'errore. Più che quale stimolo alla corruzione, egli addita le sue opere come uno specchio fedele della vita di Roma, e protesta di aver conservato l'animo intatto da volgari passioni, e di non essersi mai servito della sua Arte, come di mezzana, in bassi intrighi d' amore.

Sed neque *me nuptae didicerunt furta magistro,*
Quodque *parum novit, nemo docere potest.*
Sic ego *delicias et mollia carmina feci,*
Strinxerit ut nomen fabula nulla meum.
Nec quisquam est adeo media de plebe maritus,
Ut dubius vitio sit pater ille meo.
Crede mihi, *distant mores a carmine nostro.*
Vita verecunda est, Musa iocosa mea.
Magnaque pars *mendax* operum est et *ficta* meorum:
Plus sibi permisit compositore suo 1).

Guardiamo di non lasciarci trarre in inganno dai due epiteti di *mendax* e di *ficta*. Forse il poeta volle alludere con essi anche alla derivazione dell'*Arte* dai carmi lascivi di Filodemo di Gadara. Ma di fronte ad Augusto, vindice e restauratore della pubblica moralità, egli non poteva dar rilievo alle condizioni reali dell'ambiente, ritratto nei suoi carmi, senza incorrere in un'indegnazione più grave di quella, di cui tentava di scuotere il peso. Egli scio-

1) *Trist.* 2, 347 segg.; cfr. anche 1, 9, 58: vita tamen tibi nota mea est. Scis *artibus illis Auctoris mores abstinuisse suis.* Scis vetus hoc iuveni lusum mihi carmen, et *istos*, Ut non laudandos, sic tamen esse *iocos* e 3, 2, 5-6.

glierà in gran parte il suo riserbo, conversando più tardi, per lettera, cogli amici:

> Idque ita, si *nullum scelus est in pectore nostro,*
> *Principiumque mei criminis error habet.*
> *Nec breve nec tutum,* quo sint mea dicere casu
> Lumina funesti conscia facta mali;
> Mensque reformidat, veluti sua vulnera, tempus
> Illud et admonitu fit *novus ipse pudor,*
> Et *quaecumque* adeo possunt *afferre pudorem,*
> *Illa tegi caeca condita nocte decet* 1).

L' Ellis scorgeva in queste parole come un'allusione ai misteri di Iside, violati da Ovidio 2). Egli è invece assai più probabile, che il poeta abbia vergogna d'essersi impegolato tanto a lungo nella dipintura di garbugli d'amore. Ma non osa di confidare neppure a Massimo le circostanze, che lo spinsero a scivolare e a indugiarsi tanto a lungo in argomento così lubrico e così pericoloso. Egli sente che la difesa riescirebbe più grave del danno già sofferto, perchè lo trarrebbe a ritessere la storia, e quindi la materia dei suoi carmi; e si astiene da questo esperimento *nec breve nec tutum* 3), pago solo di aggiungere a sua discolpa:

> Nil igitur referam, nisi *me peccasse, sed illo*
> *Praemia peccato nulla petita mihi,*
> *Stultitiamque meum crimen debere vocari,*
> Nomina si facto reddere vera velis 4).

Anche questi versi, così antica cagione di tormento agli inter-

1) *Trist.* 3, 6, 25 segg.

2) Ellis, *Ibis,* pag. XXVIII: « Isidos sacra Ovidium violasse existimo, ita tamen ut cum infamia id Caesarum coniunctum fuerit ».

3) Questo stesso concetto si ripete anche in *ex Ponto* 1, 6, 21: « nec breve nec tutum peccati quae sit origo Scribere: tractari vulnera nostra timent ».

4) *Trist.* 3, 6, 33 segg.

preti delle Tristezze, ricevono luce insperata dal raffronto coll'elegia, in cui Ovidio giustifica presso di Augusto la moralità della sua vita privata, e ci lasciano riapparire sotto novella forma l'antico e ben noto ritornello:

Vita verecunda est, Musa iucunda mea 1).

Il poeta confida per esso all'intimità dell'amicizia, di non aver mai prostituita la sua musa a scopi disonesti, che fossero estranei alle più nobili e disinteressate intenzioni dell'Arte.

*
* *

Questo esercizio faticoso, che ci ha portato a rintracciare attraverso di così lunghi e intricati avvolgimenti il pensiero di Ovidio, svela, se io non m'inganno, una gran parte del mistero onde furono avvolte sinora le disgrazie del poeta. Restano però ancora, a perturbare la mente degli studiosi, alcune espressioni di colore incerto, raccolte qua e là nei carmi dell'esilio, e non sarà inutile, prima di passare all'ultima parte del nostro assunto, di disperder le nebbie ond' esse lo ingombrano.

Il primo ostacolo ci è offerto da quelle parole di colore oscuro, che ci parve di poter additare sin dal principio della nostra indagine, come causa diretta del mistero del poeta:

Nec quicquam, quod lege vetor committere, feci:
Est tamen his *gravior noxa* fatenda mihi.
Neve roges *quae sit:* stultam quam scripsimus Artem
Innocuas nobis has vetat esse manus.
Ecquid praeterea peccarim quaerere noli,
Ut lateat *sola* culpa sub *Arte* mea 2).

1) A questa stregua anche l' *afuit omne peccato facinus consiliumque meo* dei Trist, 4, 4, 44 si riconduce agevolmente al concetto: 'fu lontana da me ogni cattiva intenzione', come noi avevamo già proposto nel commento alle Tristezze, pag. 149.

2) *Ex Ponto* 2, 9, 71 segg.

Ovidio anche qui afferma espressamente, che la sua condanna fu pronunziata soltanto sotto l'accusa d'essersi fatto coi suoi carmi pubblico banditore d'immoralità; ma lascia anche intendere, che una circostanza assai più triste concorse a mettere sotto così fosca luce la sua colpa. Questo pensiero era stato con minuziosa cura evitato nelle Tristezze, quando ancora più viva durava nell'animo del poeta la speranza del perdono. Ma, ora che essa ha ceduto il posto allo sconforto, quel pensiero si presenta, con molesta insistenza, a fare ingombro alle ultime illusioni, di cui egli ancor nutre la ribelle fantasia; e non riesce a dimenticare, senza profondo rammarico, che egli forse langue nell' esilio per colpe non sue. Nell'amabile visione, di cui egli fa schermo alle sue pene, Ovidio affida in questa forma ad Amore la giustificazione dei suoi falli:

Per mea tela, sagittas,
Per matrem iuro Caesareumque caput,
Nil nisi concessum nos te didicisse magistro,
Artibus et nullum crimen inesse tuis.
Utque hoc, sic *utinam defendere cetera posses!*
Scis aliud, quod te laeserit, esse magis.
Quicquid id est, neque enim debet dolor ipse referri,
Non potes a culpa dicere abesse tua.
Tu licet *erroris sub imagine* crimen obumbres,
Non gravior merito vindicis ira fuit 1).

Bisogna convenire, che è proprio questa la prima volta in cui Ovidio squarcia il mistero che lo circonda, e lascia penetrare il lettore nel segreto della sua anima. Quasi presso a sparire dalla scena del mondo, egli mette a nudo l' animo suo, senza alcuno di quei veli o di quelle reticenze, tra le cui pieghe aveva nascosto il suo fallo. Ma vi si accosta in modo, quasi direi, pauroso e fugace, per offrire una consapevolezza più piena della sua innocenza e lasciare alla posterità immacolata la sua memoria. Si noti difatti che la

1) *Ex Ponto* 3, 3, 67 segg.

confessione di Amore è volta soltanto, come dianzi, a giustificare il fallo della composizione dell'Arte. Ma vi è qualche cosa, che lo lascia apparire non estraneo alla colpa, e sono le deplorevoli conseguenze della sua propaganda licenziosa, che hanno turbata perfino la vita della corte. É questo un antico scrupolo, onde il suo animo è punto, che cioè l'errore dell'Arte sarebbe forse rimasto nell'ombra, se non gli avesse dato rilievo uno scandalo pubblico della casa imperiale. Gliene ispira la coscienza la parola stessa d'Amore, testimone fedele dell'innocenza della sua vita.

Io ho detto che è questa la prima volta, che Ovidio congiunge, quasi apertamente, il suo fallo agli scandali della corte. Ma non ho dimenticato quei luoghi, in cui egli considera la sua condanna come una vendetta personale del principe 1). E soprattutto ho ben presenti al pensiero quei versi, in cui additammo la prima causa dell'errore, che ha indotto i critici a cercare un duplice fondamento alla colpa del poeta:

> Perdiderint cum me duo crimina, carmen et error,
> *Alterius facti* culpa silenda mihi:
> Nam non sum tanti renovem ut *tua vulnera,* Caesar,
> Quem *nimis plus* est indoluisse *semel* 2).

Però, si badi, qui Augusto è rappresentato come vindice della pubblica moralità, e le offese, che egli condanna, rientrano nell'ufficio o giurisdizione, della quale è investito, come censore dei costumi. È solo nelle epistole dal Ponto, che si insinua per la prima volta, e quasi di straforo, il pensiero, che una privata considerazione o una disastrosa coincidenza abbia potuto involgere anche il nome del poeta in una colpa reale. E di queste parole forse qualcuno potrebbe esser tentato a servirsi anche in sèguito, per richiamare in onore

1) *Trist.* 2, 133: « tristibus invectus verbis — ut principe dignum — Ultus es *offensas*, ut decet, *ipse tuas* »; 3, 8, 40 « *offensas* vindicet ense *suas* »; 5, 10, 52 « ipsam quoque perdere vitam, *Caesaris offenso numine,* dignus eram ».

2) *Trist.* 2, 207.

la ridicola accusa, di una complicità diretta di Ovidio nell'adulterio della seconda Giulia. Ma il fatto vero è questo, che il verso posto in bocca ad Amore:

Tu licet erroris sub imagine crimen obumbres,

invece che un riconoscimento della colpa del poeta, mira ad una giustificazione di essa. Cupido ha quasi l'aria di dirgli: « io ho la coscienza di non essermi mai fatto mezzano, mercè l'opera tua, di amori incestuosi. Ma tu non puoi negare che le tue finzioni o aberrazioni poetiche (*imagines erroris*) ovvero che le tue opere di fantasia andarono ben oltre dei tuoi propositi, e concorsero a perturbare perfino la pace della corte ». Si noti però che questa relazione è più intuita che dimostrata, piuttosto presunta che reale, ed è messa innanzi ad ogni modo solo per difendere il poeta, facendolo apparire come vittima inconsapevole di una vendetta personale e di colpe a lui estranee. E difatti non vi ha una parola sola, che accenni direttamente o anche indirettamente ad una sua complicità nell'adulterio di Giulia con Silano. Vi sono anzi parecchi indizii, che l'escludono recisamente, e primo tra essi la frase stessa *sub imagine erroris.* La quale è richiamata unicamente dal rimprovero, che il poeta aveva fatto ad Amore nella prima parte della sua visione:

O puer, *exsilii decepto causa magistro,*
Quem fuit utilius non docuisse mihi 1)!

Con questa apostrofe Ovidio riconosceva d' essere stato tratto in inganno dal figliuolo di Venere, che egli aveva contribuito a rendere più scaltro nell'esercizio della sua arte. E Cupido, pur facendo testimonianza della sua innocenza, non gli può nascondere, che gli effetti disastrosi dell'opera sua oltrepassarono di gran lunga le intenzioni dell' artista:

1) *Ex Ponto* 3, 3, 23.

Tu licet *erroris sub imagine* crimen obumbres :
Non gravior merito vindicis ira fuit.

*
* *

Noi sappiamo quale fu la giustificazione tentata da Ovidio di questo suo componimento poetico, che era destinato a non uscire dalla sfera delle persone, che coltivano il libero amore. Tale professione di fede si rinnova anche in questo carme a Massimo, poco prima dell'apostrofe testè discussa:

Scripsimus haec illis, quorum nec vitta pudicos
Contingit crines, nec stola longa pedes.
Dic, precor, ecquando didicisti fallere nuptas
Et facere incertum per mea iussa genus?
An sit ab his omnis *rigide summota libellis*,
Quam lex furtivos arcet habere viros 1)?

Questa confessione esclude ben anche il sospetto più lieve, a cui molti riducono la colpa di Ovidio, che egli cioè abbia offerto in lettura a Giulia la sua Arte; e ci lasciano intendere il significato più recondito dell'apostrofe di Cupido, che la sua colpa fu appunto questa di non aver preveduto tutte le conseguenze della sua follia.

Però io non debbo nascondere, che qualcuno potrebbe trarre anche ad un senso assai diverso il concetto adombrato nell'*imagine erroris*, e potrebbe cercarvi la confessione di quella colpa, che abbiamo sin qui decisamente esclusa. Potrebbe infatti sembrare, che quella frase non si riferisca già alla composizione dell'Arte, come noi abbiamo dimostrato, ma a quest'altra cagione misteriosa, su cui il poeta ha avuto come ritegno di soffermarsi. Ma il dubbio trarrebbe inutilmente fuor di strada l' interprete, che se ne lasciasse sedurre; perchè il poeta ha messo in sodo, non una volta sola, che l'errore fu la prima e non l'ultima delle sue colpe. Ce ne

1) *Ex Ponto* 3, 3, 51.

dà prova la stessa elegia a Massimo, che abbiamo esaminata altrove, a proposito della visita che Ovidio gli fece nell'isola d'Elba. Ivi quegli apparisce affatto ignaro della colpa del poeta e, forse per una semplice finzione poetica dettata dalla prudenza, perfino nuovo od estraneo alla composizione dell' A r t e 1). E, quando apprese la ragione vera della disgrazia dell' amico, non solo fu sollecito di compiangerla 2), ma di confessare:

crimina primi erroris
Venia posse latere 3).

Il concetto medesimo ritorna pure nell'elegia a Messalino:

Num tamen excuses *erroris origine factum*,
An nihil expediet tale movere, vide 4).

Quel che è certo, l' e r r o r e era d'origine antica e causa unica e diretta della rovina di Ovidio 5). E Augusto si era mostrato da ultimo anche disposto a perdonargli, perchè forse convinto della sua innocenza, proprio in quei giorni che precedettero la morte di Massimo e segnarono la fine del suo impero.

1) *Ex Ponto* 1, 2, 131: « ille ego sum qui te colui... Ille ego qui duxi vestros Hymenaeon ad ignes... Cuius te solitum memini laudare *libellos, Exceptis domino qui nocuere suo:* Cui tua nonnumquam miranti scripta legebas »; cfr. anche 2, 2, 105 (a Messalino): « ingenii certe, quo nos male sensimus usos, *Artibus exceptis*, saepe probator eras ». Queste parole confermano l' interpretazione, che abbiamo data altrove del segreto di Ovidio, segreto per cui, come narra egli stesso, non ebbe modo di trarre partito dai consigli di Massimo, cfr. pag. 83 segg.

2) *Ex Ponto* 2, 3, 65: « ut tamen audita est *nostrae* tibi *cladis origo*, Diceris *erratis ingemuisse meis* ».

3) *Ex Ponto* 2, 3, 91.

4) *Ex Ponto* 2, 2, 57.

5) Cfr. *ex Ponto* 4, 8, 20: « sive velis qui sint *mores* inquirere *nostri*, *Errorem* misero detrahe, *labe* carent »; *Trist.* 3, 6, 26: « *principium mei criminis error habet* ».

Coeperat Augustus deceptae ignoscere culpae 1),

sospira il poeta nel suo commovente epicedio, lasciando nuova presa allo scetticismo degli interpreti, coll' espressione concisa *deceptae culpae*, in cui mestamente rimpiange la morte d'ogni sua speranza. Però chi mette a calcolo le espressioni affini, che ricorrono anche altrove nei carmi dell'esule 2), non può dubitare che l'interpretazione genuina del pensiero di lui sia proprio quella che ne proponeva il Lemaire: « *deceptae culpae*, i. e. e r r o r i m e o, qui me aut fortasse Augustum decepit, credentem me consulto peccasse, quum potius per imprudentiam erraverim ».

*
* *

Ancora un ultimo dubbio si potrebbe forse opporre alla nostra interpretazione, desunto dal fatto, che Ovidio adduce sempre a sua scusa nei carmi la vita passata, cioè quella sola che precedette all' esilio :

Vita prior vitio caret et sine labe peracta:
Auxilii misero nil tulit illa mihi 3).

Ma torna agevole intendere, che a questo mezzo di difesa il poeta ricorre unicamente per toglier credito all' accusa, che lo condannava a cinquant' anni come maestro di adulterio; e non già per temperare con essa una colpa successiva, anche se involontaria. Il poeta aveva coscienza, che una circostanza funesta avesse contribuito alla sua rovina; ma riconosce però sempre che la p r i m a sua colpa fu quella dei carmi :

1) *Ex Ponto* 4, 6, 15.

2) *Trist.* 1, 3, 37 : « caelestique viro, *quis me deceperit error*, Dicite, pro culpa ne scelus esse putet »; *ex Ponto* 2, 2, 63: « sic igitur, quasi *me nullus deceperit error*, Verba fac ».

3) *Ex Ponto* 2, 7, 49.

Carmina nil prosunt, nocuerunt carmina quondam,
Primaque tam miserae causa fuere fugae 1).

Nè il superlativo *prima* deve trarci in inganno, perchè, quasi a prevenire interpretazioni fallaci, il poeta addita altrove i carmi d'amore, come ultima causa della sua disgrazia 2), anzi quasi unica di essa, se vogliamo tener conto delle numerose prove di questo sentimento, che già altri prima di noi hanno raccolte nei carmi Ovidiani. Io mi limiterò a richiamare fra di esse le più notevoli, che pur non bastarono ad infrenare la malsana curiosità della critica, e ad impedire questa nuova forma di tortura morale, con cui si è tentato di strappare ad Ovidio la confessione dei suoi falli. Memorabile soprattutto è il principio del secondo libro delle Tristezze:

Quid mihi vobiscum est, infelix cura, libelli,
Ingenio perii qui miser ipse *meo?*
Cur modo damnatas repeto, mea crimina, Musas?
An *semel* est *poenam* commeruisse parum?
Carmina fecerunt, ut me cognoscere vellet
Omine non fausto femina virque meo:
. . . .
Deme mihi *studium, vitae quoque crimina demes.*
Acceptum refero *versibus esse nocens.*
Hoc pretium curae vigilatorumque laborum
Cepimus. *Ingenio* est *poena reperta meo.*
Si *saperem,* doctas odissem iure sorores,
Numina cultori perniciosa suo 3).

1) *Ex Ponto* 4, 13, 41.

2) *Trist.* 4, 4, 35; cfr. anche 2, 97: «me miserum potui, si non *extrema* nocerent, Iudicio tutus non semel esse tuo. *Ultima me perdunt,* imoque sub aequore mergit Incolumem totiens *una procella ratem*». L' *una procella* dimostra a chiari segni che, essendo unica la causa della condanna, ad essa aveva contribuito esclusivamente la composizione dell' *arte.*

3) *Trist.* 2, 1 segg.

Questo pensiero ritorna con tanta frequenza nei carmi di Ovidio, che può riuscire difficile e molesta soltanto la scelta dei luoghi, che lo confermino. Spigolando qua e là da punti opposti, metteremo a raffronto tra di loro il concetto, che ritorna sulla fine delle Tristezze:

> Pace, novem, vestra liceat dixisse, sorores:
>   Vos estis *nostrae maxima causa fugae.*
> Utque dedit iustas tauri fabricator aëni,
>   Sic ego *do poenas Artibus ipse meis.*
> Nil mihi debebat cum *versibus* amplius esse,
>   Cum fugerem, *merito naufragus, omne fretum* 1),

con quella che è l' intonazione costante delle epistole *ex Ponto:*

> Tu mihi dictasti *iuvenalia carmina* 2) primus:
>   Apposui senis te duce quinque pedes.
> *Nec me Maeonio consurgere carmine, nec me*
>   *Dicere magnorum passus es acta ducum.*
> Forsitan exiguas, aliquas tamen, *arcus* et *ignis*
>   *Ingenii* vires *comminuere mei.*
> Namque ego dum canto *tua regna tuaeque parentis,*
>   *In nullum mea mens grande vacavit opus.*
> *Nec satis hoc fuerat* 3). *Stulto quoque carmine feci,*
>   *Artibus* ut posses non *rudis* esse *meis.*
> *Pro quibus exsilium misero mihi reddita merces;*
>   Id quoque in extremis et sine pace locis 4).

1) *Trist.* 5, 12, 45.

2) Idest *Amores.*

3) Quest' allusione toglie qualsiasi fondamento all' ipotesi del Minich, se pur gliene restasse ancora, dopo l'esame a cui l' abbiamo sottoposta altrove (cfr. pag. 58 segg.), che cioè la condanna di Ovidio fosse provocata dalle allusioni a Tiberio contenute negli *Amores.*

4) *Ex Ponto* 3, 3, 29 segg.

Queste due prove, scelte quasi a caso tra i carmi dell' esilio, ripongono sotto novella luce il mestissimo epitaffio, che il poeta destinava, col desiderio ardente dell' esule che *sempre ha la patria in cor,* alla sua sepoltura in mezzo all' ospitale ombra di Roma:

> Hic ego, qui iaceo *tenerorum lusor Amorum,*
> *Ingenio perii* Naso poëta *meo.*
> At tibi qui transis ne sit grave *quisquis amasti*
> Dicere Nasonis molliter ossa cubent 1).

Il lettore, che ha seguito sin qui con persistente interesse i casi dell'infelice poeta, non può non raccogliere con religioso rispetto questa voce, che risorge dal monumento più durevole che Ovidio abbia inalzato alla sua gloria, e ripeter con lui, che gli Amori, di cui si compiacque, furon forse semplice delizia della sua fantasia, ma sicuro tormento della vita infelice 2).

CAPO V.

L'arte di Ovidio e la politica di Augusto.

La conclusione a cui siamo giunti, attraverso la serie infinita di errori che ne ingombravano il passo, si presenta al nostro sguardo, non ancora perturbata dalle aberrazioni degli interpre-

1) *Trist.* 3, 3, 73. Si noti che *lusor* vale ' celiatore ' e conferma il concetto, espresso altrove da Ovidio, che i suoi carmi amorosi sono una semplice finzione poetica. Ciò non toglie che egli dica talvolta, che l' ispirazione prima per essi gli fu offerta dalla vita reale di Roma e dall' esame della pubblica corruzione.

2) Riscontra ancora, per i carmi in cui Ovidio attribuisce all' ingegno l' origine delle sue disgrazie, *Trist.* 1, 1, 55-6, 67: « non sum praeceptor amoris. *Quas meruit poenas iam dedit illud opus* » e 111 segg.; 1, 9, 55 segg.; 2, 87; 3, 1, 3-8 e 65-6; 3, 2, 5; 3, 3, 79; 3, 7, 9, 27-30; 3, 14, 17; 4, 1, 27-35; 5, 1, 7 segg., 15 segg., 43 e 67; 5, 7, 31 segg.; *Ibis* 5-6; *ex Ponto* 1, 1, 12 segg.; 1, 3, 41; 2, 2, 105; 2, 7, 47; 2, 10, 11; 2, 11, 1; 3, 5, 3.

ti, nella semplice e schietta testimonianza di Aurelio Vittore: « *poëtam Ovidium pro eo quod* *tres libellos amatoriae artis* *conscripsit exsilio damnavit* (Augustus) » 1). E possiamo anche aggiungere, a modesto conforto della nostra dimostrazione, che Adolfo Schmidt, nella sua *Geschichte der Denk-und Glaubensfreiheit*, indottovi certo dalla natura del suo argomento, fu portato pria d'ogni altro a sostenere, che le poesie amorose furono l' unica cagione della condanna di Ovidio, e che il resto non era che un'occasione affatto estrinseca, aggiunta per caso a dar rilievo alla sua colpa.

È così notevole questo riscontro, sopraggiunto inaspettatamente ad arrecar conforto alla nostra ipotesi, che io non voglio ometterne una menzione più ampia e diretta. « Non fa meraviglia, egli scrive, che Augusto, nel cordoglio del suo cuore di padre, abbia potuto considerare il poeta, partecipe alle sregolatezze di Giulia, come diretto ispiratore di esse, qual seduttore egli che in fondo era nient'altro che un sedotto, il poeta dell'Amore quale il suo maestro di dissolutezza e di adulterio 2). E così accadde che Ovidio non solo dovesse scontare, a buon diritto, la reale aberrazione della sua vanità mondana, ma anche la composizione di

1) *Epit.* 1, 27.

2) Per intendere queste parole, bisogna richiamar le altre che precedono immediatamente: « Ovid's Liebskunst hat unfehlbar vorzugsweise auf die unzüchtige Tochter und die nicht minder gelehrige Enkelin des Fürsten eine magnetische Anziehungskraft geübt, war unfehlbar eine Lieblingslectüre der letztern, der Schmuck ihrer Toilette geworden. Kein Wunder wäre es, wenn das lüsterne Weib ihre Neigung von dem Gedichte auf den Dichter übertrug, wenn sie, deren sittenlosem Wandel selbst die Ehe keine Schranke war, den nähern Umgang dessen suchte, der, ihr im Geiste verwandt, die Theorie der Liebesintriguen ebenso trefflich wie sie selbst die Praxis zu handhaben verstand. Kein Wunder, wenn der Dichter, gestachelt durch die Eitelkeit einer Fürstin zu gefallen, und von frühauf sinnlichen Genüssen ergeben, den Lockungen nicht widerstand, seine Augen vor den Reizen der ersten Römerin nicht verschloss und ein Genosse ihrer buhlerischen Ausschweifungen, ein Theilnehmer ihrer Orgien und Baccanalien ward ».

quell'*Arte*, che da sola, senz'altre conseguenze, non avrebbe certo provocata una punizione, nè avrebbe offeso il sentimento morale di Augusto. Entrambi i fondamenti della relegazione di Ovidio coincidono così in uno solo (*beide Gründe der Verbannung Ovid's fallen also in einen einzigen zusammen*), in quanto l'uno fu originato soltanto dall'esistenza dell' altro » 1).

L'intuizione dello Schmidt poggia in gran parte sul vero. E si può dire in un certo senso, che il poeta stesso lo abbia riconosciuto, affermando che la sua pena era inferiore alla gravità dell' accusa :

Victa tamen *vitio* est *huius clementia nostro,*
Venit et ad *vires ira coacta suas* 2).

* * *

Ma possiamo noi ritenere, che l'allegro poeta, il quale fu nell' antichità incarnazione così perfetta di quel che appare ancora, dopo tanti secoli, il genio o la tendenza artistica più spiccata dell' Abruzzo natio, possiamo ritenere che egli meritasse veramente la taccia di corruttore dei publici costumi?

L' indole mondana e spensierata di Ovidio è ritratta mirabilmente in quel giudizio, che dettava di lui il filosofo Seneca: « *molesta illi erat omnis argumentatio* » 3). Natura altamente passionata e sensibile, egli non trovava nella ragione o nel sentimento alcun freno morale all'impeto della fantasia. E, pari forse in questo solamente all' Ariosto ed al Goethe, precorreva le manifestazioni di un'arte, che a molti pare ancora un'aberrazione o un'al-

1) *Geschichte der Denk-und Glaubensfreiheit im Ersten Jahrhundert* von dr. W. Adolf Schmidt. Berlin 1847, pag. 50-51.

2) *Ex Ponto* 2, 2, 121; cfr. anche 1, 2, 97: « tunc quoque nil fecit, nisi quod facere ipse *coëgi:* Paene etiam *merito parcior ira meo* est ».

3) Sen., *Controversiae*, 2, 2, 9.

lucinazione dei sensi, sol perchè essa penetra nelle più intime e riposte pieghe dell' anima, e le svolge al sole della poesia quasi petali di rosa, per rappresentare in parola alata l'effluvio soave e perenne del sentimento che ne emana. Ovidio è il più geniale dei poeti narrativi, dei quali pure, come tutti sanno, non fu mai penuria in Roma; ma, a differenza di quanti lo precedettero e lo seguirono, egli ha fra gli antichi il merito di non aver mai subordinato se stesso alle esigenze della realtà, e di aver circoscritto ognora il mondo delle sue visioni quasi a servire di spettacolo ai proprii sensi. A lui non arride l' immagine del passato, che non ravvivi nel pensiero o nell' anima consapevole una dolce corrispondenza colla realtà; ma anche allora, invece di cercarvi l'oblio di se medesimo, egli è vago di attingere a quelle visioni, che parevano morte per sempre, il senso della vita nuova. Nell' *Arte di amare* egli aveva cantato mollemente:

Prisca iuvent alios. Ego me nunc denique natum
Gratulor. Haec aetas moribus apta meis 1).

E a questo sentimento risponde, come dolce e carezzevole ritornello, il verso ben noto dei Fasti:

Laudamus veteres, sed nostris utimur annis 2).

Un'indole cosiffatta non poteva non essere proclive agli amori e agli allettamenti dei sensi; nè provava il bisogno di coprire di reticenze o pur di adornare di veli pudichi l'espressione del suo sentimento. Negli *Amori*, che sono l' ispirazione più geniale della sua prima giovinezza, egli rappresenta senza ritegno questa mobilità del suo cuore, non scompagnata da una certa amabile grazia, che non

2) *Ars am.* 3, 121.

3) *Fasti* 1, 225. Queste parole son poste propriamente dal poeta sulla bocca di Giano.

lascia ben distinguere fino a qual punto la parola solletichi la fantasia o pur trovi essa stessa esca nella realtà. È così interessante questa dipintura, che il poeta fa di se medesimo, che noi non possiamo sottrarci al dovere di riprodurre una parte almeno del suo carme, come vaga immagine dei dolci pensieri e degli amorosi sospiri, che trassero il poeta al doloroso passo:

> Non ego *mendosos* ausim defendere *mores*,
> Falsaque pro *vitiis* arma movere *meis*.
> Confiteor. Si quid prodest *delicta* fateri,
> In *mea* nunc demens *crimina*, fassus, eo.
> *Odi, nec possum cupiens non esse quod odi.*
> Heu quam, quae studeas ponere, ferre grave est!
> Non *desunt vires ad me mihi iusque regendum.*
> Auferor ut *rapida* concita puppis aqua.
> Non est *certa meos quae forma invitet amores.*
> *Centum sunt causae, cur ego semper amem* 1).

Noi non possiamo seguire il poeta nella dipintura umoristica dei suoi gusti, che lo portano ad amare collo stesso impeto le fanciulle modeste e le procaci; le une dure e schifiltose, le altre mobili e affascinanti nelle loro grazie; queste che esaltano i suoi carmi d'amore, quelle che ostentano per essi altero dispregio; l'una che procede con incesso provocatore, l' altra che cammina dura e rigida nel suo portamento severo; quella che molce l'aria coi suoi melodici accenti, questa che col mobile plettro trae dalla cetra sospiri d'amore, accompagnando la voce o il suono col gesto flessuoso del braccio o con quello molle e delicato della persona; la cultura raffinata e la semplicità campagnola; colei che è svelta e maestosa come una matrona, e quella che ha l'aspetto semplice e infantile di un amorino. Le bianche e le brune, le nere e le bionde, le giovani e le mature, le graziose e le argute, tutte passano come dolci fantasmi innanzi al cuore del poeta, e ci fanno ricordare che le

1) *Am.* 2, 4, 1 segg.

loro immagini soavi consolarono perfino la solitudine dell' esilio. Dalla quale risuona ancora, come mesto lamento, la confessione che egli fa della sua vita alla memore indulgenza dei posteri:

> *Molle Cupudineis nec inexpugnabile telis*
> *Cor mihi, quodque* *l e v i s* *c a u s a* *moveret erat.*
> Cum tamen hic essem *minimoque accenderer igni,*
> Nomine sub nostro fabula nulla fuit 1).

Ora un poeta, che era da natura disposto a rendere così amabile il vizio con tutti i lenocinii dell' arte, per quanto possa apparire come un indice della pubblica corruzione, finisce per dare ad essa novello stimolo ed incentivo. E non fa perciò meraviglia, che sia stato scambiato come un banditore d' immoralità o perturbatore inconsapevole della pace delle famiglie. Quasi direi che è il poeta stesso quello, che ha dato credito a tali accuse, e che richiama mestamente al nostro orecchio il fiero rimprovero di Tacito: *corrumpere et corrumpi saeculum vocatur* 2).

*
* *

Tra le prove più gravi di quest' affermazione a me sembra di poter additare quelle parole di rimpianto, con cui Ovidio si allontana dalle perfidie della sua amante, memore ancora dell' antica tenerezza, che fu soave ispiratrice d'amore per quanti provarono gioia od invidia della loro felicità:

> Scilicet et *populo* per me *comitata placebas!*
> *Causa fuit multis noster amoris amor* 3).

Alle parole del poeta aggiungono nuovo ed opportuno rilievo quei

1) *Trist.* 4, 10, 65.
2) Tac., *Germ.* 19.
3) *Am.* 3, 11, 19.

ricordi dei suoi carmi d' amore, che ci è dato ancor di sorprendere nei graffiti di Pompei, dove ai timidi amanti si minaccia, con voce ben nota, il tormento che riserba alle loro pene la scaltrezza meglio fortunata e provvista dei loro rivali:

> *Surda* sit oranti tua ianua, *laxa* ferenti:
> Audiat exclusi verba receptus amans 1).

Direi che alla riputazione del poeta e alla moralità pubblica nocque in un certo senso il fatto stesso, che i carmi di Ovidio sono in gran parte un semplice gioco della sua fantasia. Non è già che manchi ad essi un'ispirazione reale, sicchè non gli sia consentito di ripetere, come Properzio dei proprii carmi:

> *Maxima de nihilo nascitur historia* 2).

Ma la passione d'amore fu una fiamma, che si accese solo fugacemente nel suo cuore, senza lasciarvi mai tracce profonde. Egli arse bensì di Corinna, e provò per lei le sottili punture della dea,

> *quae dulcem curis miscet amaritiem;*

e ne fu anzi distratto da esercizii più severi, per consacrarsi tutto al culto d'amore 3). Ma l'animo suo non ne restò mai sì preso, da vincolare la sua vita al servizio di una passione fatale, come era stato per gli altri poeti elegiaci, di cui seguiva le tracce. Egli non sapeva concepire un amore serio e profondo, e dai carmi spensierati della sua giovinezza non traspare quasi mai l'immagine viva e reale di una persona, presente nella sua coscienza, così come aleggia tra i mobili sogni della sua fantasia. Tutto questo però,

1) *Am.* 1, 8, 77.
2) PROP. 2, 1, 16.
3) *Am.* 2, 1, 17 segg.

invece di rendere innocua la sua musa, infiltra un sottile veleno, che serpeggia inosservato al di sotto dell'intonazione molle e bonaria dei suoi carmi melliflui. E il poeta avrà ben voglia d'intonare il suo ritornello sulla purezza dei costumi e la rettitudine dei suoi intenti; ma non troverà nell'esperto lettore più fede di quella, ispirata forse a Corinna.

> Accipe, per longos tibi qui deserviat annos:
> Accipe qui *pura* novit amare *fide*.
> Si me non veterum commendant magna parentum
> Nomina . . . ., at me qui tibi donat, Amor,
> Et *nulli cessura fides, sine crimine mores*,
> Nudaque simplicitas purpureusque pudor.
> *Non mihi mille placent, non sum desultor amoris:*
> *Tu mihi, siqua fides, cura perennis eris.*
> Tecum, quos dederint annos mihi fila sororum,
> Vivere contingat, teque dolente mori 1).

E difatti non ci lascia neppure il tempo di passare al carme successivo, che già svela la natura di queste sue relazioni, alle quali, prima che il cuore, ha dato esca la fantasia:

> *Vir tuus* est epulas nobis aditurus easdem.
> *Ultima coena tuo sit*, precor, *illa viro* 2).

Ma è appunto l' immaginazione, non infrenata nè dal sentimento morale nè dall' impulso di vera passione, quella che, generalizzando nei suoi carmi la dottrina del libero amore, poteva rendere bensì il poeta specchio fedele della società Romana, ma doveva paralizzare gli effetti delle riforme morali inaugurate da Augusto. Ovidio fa nei suoi carmi sfacciata professione del-

1) *Am.* 1, 3, 7 segg.
2) *Am.* 1, 4, 1.

l'amore venale, contro cui avevano protestato invano tutti i suoi predecessori:

> Ecce, quid iste tuus praeter *nova carmina* vates
> Donat? Amatoris milia multa leges,
> *Qui dabit, ille tibi magno sit maior Homero.*
> Crede mihi, *res est ingeniosa dare* 1).

Ciò che rende più pericolosa l'opera del poeta, è appunto il sentimento artistico che vi è trasfuso, e la coscienza che egli sente in se medesimo di potere, col dono immortale della poesia, rendere eterna questa trasfigurazione innocua della realtà, a cui egli abbandona tutte le forze dei suoi giovani anni:

> Quid mihi, Livor edax, ignavos obicis annos,
> Ingeniique vocas carmen inertis opus!
> *Mortale est,* quod quaeris, *opus.* Mihi fama perennis
> Quaeritur, in toto semper ut orbe canar.
> Ergo etiam cum me supremus adederit ignis,
> Vivam, parsque mei multa superstes erit 2).

Nè gli sfugge, direi, il presentimento di quella specie di furberia maligna, che doveva più tardi essergli apposta come colpa; se fin dal principio del secondo libro degli Amori egli accenna a se medesimo colla ben nota apostrofe:

> *Ille ego nequitiae Naso poeta meae* 3),

e così poi rappresenta la natura dei suoi carmi:

> Hoc quoque iussit *Amor.* Procul hinc, procul este, severa,
> Non estis teneris apta, theatra, modis.

1) *Am.* 1, 8, 57 segg.
2) *Am.* 1, 15, 1 segg.
3) *Am.* 2, 1, 2.

Me legat in sponsi facie *non frigida virgo*
Et *rudis* ignoto tactus amore *puer*.
Atque aliquis iuvenum, quo nunc ego saucius arcu,
Agnoscat flammae conscia signa suae,
Miratusque diu '*quo*' dicat '*ab indice doctus*
Composuit casus iste poeta meos' 1)?

Natura singolare di poeta, egli trasfigura in una visione mirabile d'arte qualunque forma anche fugace della realtà, e accoglie nel suo cuore tutte le emozioni e i palpiti della vita, per imprimere loro un alito di poesia, il suggello di un sentimento universale ed umano. Io non posso fermarmi a mettere in rilievo una per una tutte le amabili fantasie, che Ovidio ha raccolte in questa ispirazione geniale della sua giovinezza. Ma non debbo trascorrere sotto silenzio la scena meravigliosa della gelosia, improvvisamente composta con un nuovo e più forte suggello d'amore.

Hoc ego, quaeque dolor linguae dictavit. At illi
Conscia purpureus venit in ora pudor,
Quale coloratum Tithoni coniuge caelum
Subrubet, aut sponso visa puella novo:
Quale rosae fulgent inter sua lilia mixtae,
Aut ubi cantatis luna laborat equis.
Qui modo saevus eram, supplex ultroque rogavi
Oscula ne vobis deteriora daret.
Risit et ex animo dedit optima, qualia possent
Excutere irato tela trisulca Iovi.
Haec quoque, quam docui, multo meliora fuerunt:
Et quiddam visa est addidicisse novi.
Quod nimium placuere malum est, quod tota labellis
Lingua tua est nostris, nostra recepta tuis 2).

A questo mirabile quadro fa riscontro la gelosia di Corinna per

1) L. cit.
2) *Am.* 2, 5, 33.

il suo amante, che non è sordo ai vezzi della sua ancella Cipasside, da lei destinata ad essere fida messaggera d'amore presso il poeta 1). Ma il poeta se ne libera con un torbido sogno, in cui finge di compiacersi di un duplice amore e di morire nelle ebbrezze della voluttà, che quello gli procura.

Tu mihi, tu certe, memini, Graecine, negabas
Uno posse aliquem tempore amare duas.
. . . .
Ecce duas uno tempore turpis amo.
Pulchrior hac illa est, haec est quoque pulchrior illa,
Et magis haec nobis et magis illa placet.
Felix, quem Veneris certamina mutua perdunt,
Di faciant, *leti causa sit ista mei;*
Atque aliquis nostro lacrimans in funere dicat:
'*Conveniens vitae mors fuit ista tuae*' 2).

* * *

Chi non ricorda a questi tocchi fugaci la strana storia di Emilia e Lucinda, le due figliuole di quel povero maestro di ballo, che si sentirono nel tempo stesso prese d'amore, in Strasburgo, pel giovane Goethe? Lasciamo che egli stesso racconti, nella piena indifferenza del suo cuore, questa curiosa avventura. « Emilia, egli narra, che cercava d'abbonir la sorella gelosa, mi fece di dietro un segno che m'allontanassi; ma la gelosia e il sospetto vedono con cento occhi, e Lucinda si accorse di quel gesto. Saltò su e venne a me, ma senza impeto. Mi si fermò di faccia, e pareva essere occupata di qualche pensiero; poi disse: 'Io so d'avervi perduto, io non ho più nessuna pretensione sopra di voi. Ma anche tu, sorella, non l'avrai'. A queste parole essa mi prese letteralmente per la testa, premette il mio viso al suo e ripetutamente

1) *Am.* 2, 8, 1 segg.
2) *Am.* 2, 10, 1 segg.

mi baciò in bocca. ‘Ora, esclamò, temi la mia imprecazione. Sventura sopra sventura e poi sempre a chi la prima volta dopo me bacerà questi labbri! Ardisci adesso di mischiarti con lui! Io so che il cielo questa volta mi esaudirà. E voi, signore, andate via, andate via più presto che potete’. Io volai giù, continua il Goethe, per la scala, col fermo proposito di non rientrar più in quella casa » 1).

Il riscontro è certo puramente casuale; ma alla rappresentazione di esso non è rimasto forse estraneo il precedente artistico del poeta Sulmonese. Il quale si risente per segni non dubbii anche in alcune di quelle elegie del Goethe, che sono rimaste fino ad oggi documento insuperato dell'ispirazione poetica del gran nome di Roma. Chi non ricorda la conquista che il barbaro dominatore fa del cuore della romana Faustina?

> Eine Welt zwar bist du, o Rom; doch ohne die Liebe
> Wäre die Welt nicht die Welt, wäre denn Rom auch nicht Rom.
> Mutter und Tochter erfreun sich ihres *nordischen Gastes*,
> Und der *Barbare beherrscht Römischen Busen und Leib* 2).

Però la vendetta, di cui si compiace il sogno poetico del Goethe, va assai più oltre delle sue intenzioni. Anche ora, inghirlandato dalla vittoria, egli subisce il fascino del gran nome di Roma, e il conquistatore porta in trionfo gli emblemi di un'arte, perenne dominatrice del cuore e dell'intelligenza. Nell'ebbrezza del trionfatore aleggia l'ispirazione di una poesia, della quale non ancora si era dispersa l'eco sotto il bel cielo di Roma; e al ritmo elegiaco del grande poeta di Weimar si riscuote e riecheggia per l'aria pregna di vita la voce allegra e canora del cigno Sulmonese, e in forma d'armonioso preludio intuona un'altra volta il canto della vittoria:

> Ite triumphales circum mea tempora laurus.
> Vicimus. In nostro est ecce Corinna sinu 3).

1) Domenico Gnoli, *Gli amori di Volfango Goethe*. Livorno 1875, pag. 53.

2) *Elegie Romane*, I fine e II fine.

3) *Am.* 2, 12, 1 segg.

Poichè tanto era il fascino, che doveva esercitare anche più tardi l'arte Ovidiana, non fa meraviglia l'entusiasmo che accompagnò fra i contemporanei la pubblicazione degli *Amores*, e la gara che fecero le fanciulle Romane, di vedersi raffigurate dal poeta sotto le amabili sembianze di Corinna.

Sunt mihi pro magno felicia carmina censu,
Et multae per me nomen habere volunt.
Novi aliquam, quae se circumferat esse Corinnam,
Ut fiat, quid non illa dedisse velit 1)?

Nessun altro poeta romano, all' infuori di Catullo, aveva forse goduto prima di Ovidio di una sì grande popolarità; nè ad essa nocque l'imitazione, che pur si riscontra negli *Amores*, dell' arte del Veronese 2). Egli era segnato a dito per le vie di Roma, quasi vate che bruciasse in un eterno fuoco d'amore, e fu ben lieto di mostrarsi alla posterità tutto circonfuso ed umile nella sua gloria. La tragedia e l'elegia, che si contendevano l'ingegno vivace del Sulmonese, appariscono insieme sulla soglia del terzo libro degli A m o r i, per intonare un novello peana alla vittoria dell' arte:

Nequitiam vinosa tuam convivia narrant,
Narrant in multas compita secta vias.
Saepe aliquis digito vatem designat euntem,
Atque ait 'hic, hic est, quem ferus urit Amor'.
Fabula, nec sentis, tota iactaris in urbe,
Dum tua praeterito facta pudore refers 3).

Il poeta acquista assai precocemente la coscienza, che il suo nome è già sacro all' immortalità 4). Ma, in mezzo ai bagliori

1) *Am.* 2, 17, 27 segg.

2) Cfr. *Amores* 2, 6, 1 e 3, 11, 1.

3) *Am.* 3, 1, 17 segg.

4) *Am.* 3, 15, 7: Mantua Vergilio gaudet, Verona Catullo,
Paelignae dicor gloria gentis ego.

della sua gloria, intravede come una luce corusca sul lontano orizzonte, che intorbida d' improvviso la spensierata serenità della sua musa:

> *An prosint dubium, nocuerunt carmina semper,*
> *Invidiae nostris illa fuere bonis* 1).

Era forse vago presentimento della tempesta, che si doveva più tardi scatenare sul suo capo, o pur l' indulgenza, che da ultimo aveva mostrato per l' insano tentativo delle fanciulle romane di nascondere nel pericolo di un aborto la coscienza dei proprii falli 2), e la dipintura vivace della corruzione a teatro, in cui egli appariva insieme, con indimenticabile grazia, vittima e complice 3), eran motivi che erravano nel suo pensiero, presago di offendere colla sua voce la missione moralizzatrice del principe?

Certo egli è che nel suo libretto *de medicamine faciei*, il quale in parte prelude all' Arte di amare 4), il poeta introduce un motivo morale, che pareva affatto estraneo all'indole dell' autore e al genere del componimento, di cui quello è chiamato inaspettatamente a far parte:

1) *Am.* 3, 12, 13.

2) Cfr. *Am.* 2, 13, 1: « dum labefactat onus gravidi temeraria ventris, In dubio vitae lassa Corinna iacet » e 2, 14, 37: « at tenerae faciunt, sed non impune, puellae: Saepe, suos uteros quae necat, ipsa perit. Di faciles, peccasse semel concedite tuto: Et satis est, poenam culpa secunda ferat ».

3) *Am.* 3, 2, 3: « ut loquerer tecum veni, tecumque sederem, Ne tibi non notus, quem facis, esset amor. Quid frustra refugis? cogit nos lintea iungi: Haec in lege loci commoda Circus habet. Tu tamen a dextra, quicumque es, parce puellae: Contactu lateris laeditur ista tui. Tu quoque qui spectas post nos, tua contrahe crura, Si pudor est, rigido nec preme terga genu » ecc.

4) Il contenuto di questo carme si trova rifuso in *Ars amat.* 2, 97 e 3, 191, ed è ad ogni modo ricordato espressamente in *A. am.* 3, 205:

> Est mihi quo dixi vestrae medicamina formae
> Parvus, sed cura grande libellus opus.

Prima sit in vobis morum tutela, puellae:
    Ingenio facies conciliante placet.
Certus amor morum est. Formam populabitur aetas,
    Et placitus rugis vultus aratus erit.
Sufficit et longum probitas perdurat in aevum,
    Perque suos annos hinc bene pendet amor 1).

* * *

Ma il poeta non poteva andare a ritroso della sua natura; e, pari al dio Silvano cantato nelle Metamorfosi, apparisce anche nei carmi dell'età matura

suis semper iuvenilior annis 2).

Io non posso, senza uscire ancor di più dall'ambito del mio argomento, indugiarmi a dimostrare che il travestimento della mitologia eroica e divina, su cui s'intessono i due poemi dei Fasti e delle Metamorfosi, accrebbero nel fondo la colpa del poeta, perchè quelli appariscono come una parodia del culto romano, e queste delle leggende greche. Tale dimostrazione non riuscirebbe difficile, per chi si accingesse a raccogliere la parte che hanno nella tessitura dei due poemi le scene d' amore 3). E vi si potrebbe congiungere pur anche un novello esame del tentativo affatto originale, compiuto dal poeta, di modernizzare l' antichità per mezzo di quelle epistole amorose, che egli intitola *Heroides*, dal nome delle antiche eroine Penelope, Briseide, Fedra, Didone, Deianira, Arianna, Medea, Laodamia e Saffo, che vi prendono parte 4).

1) *De medic. faciei*, 43 segg.

2) *Met.* 14, 639.

3) Cfr. Pichon, *Histoire de la littérature Romaine*, pag. 427.

4) Cfr. *Ars am.* 3, 345: *vel* tibi composita cantetur epistula voce;
Ignotum hoc aliis ille novavit opus.

Per tal modo noi saremmo messi in grado d' intendere e di valutare assai meglio la ragione dell' ostracismo, a cui furon condannate dalle pubbliche biblioteche tutte quante le opere del poeta, oltre quella che promosse la sua rovina e che fu esclusa, dopo la condanna, o per ostentazione di pudore o per rispetto imposto dalla volontà del principe, perfino dal commercio e dalle biblioteche private.

Prima però di passare rapidamente in rassegna l' ispirazione e la materia di questo libro sciagurato, non sarà forse inutile di richiamare per un momento al pensiero l'una e l'altra forma di condanna morale inflitta al poeta. Della prima di esse fa esplicita testimonianza l' autore, nell' accompagnare a Roma il terzo libro delle sue Tristezze :

> Inde tenore pari gradibus sublimia celsis
> Ducor ad intonsi candida templa dei,
> Signa peregrinis ubi sunt alterna columnis,
> . . . .
> Quaeque viri docto veteres cepere novique
> Pectore, lecturis inspicienda patent.
> Quaerebam *fratres, exceptis scilicet illis,*
> *Quos suus optaret non genuisse pater.*
> *Quaerentem frustra custos e sedibus illis*
> *Praepositus sancto iussit abire loco.*
> *Altera templa peto,* vicino iuncta theatro :
> *Haec quoque erant pedibus non adeunda meis.*
> *Nec me, quae doctis patuerunt prima libellis,*
> *Atria libertas tangere passa sua est.*
> *In genus auctoris miseri fortuna redundat,*
> *Et patimur nati,* quam tulit ipse, *fugam.*
> Interea, quoniam *statio mihi publica clausa est,*
> *Privato liceat delituisse loco* 1).

Questo estremo desiderio del poeta, come addita espressamente

1) *Trist.* 3, 1, 59 segg.

una delle epistole successive, e conferma poi largamente la tradizione non interrotta di tutte le opere di Ovidio, fu certamente rispettato, se non dagli amici timidi ed indifferenti, da quelli che ebbero a cuore il buon nome di lui, e dall'omaggio riverente della popolarità, che aveva ormai consacrato la sua fama. E noi possiamo scorgerne traccia palese nell' ultima elegia del libro quarto delle Tristezze, volta forse dal poeta a dissipare la malinconica osservazione, che vi prelude in principio:

Cultor et antistes doctorum sancte virorum,
 Nunc quoque, ne videar totus abesse, caves?
Suspicis exceptis ecquid mea carmina solis
 Artibus, artifici quae nocuere suo?
Immo ita fac, quaeso, vatum studiose novorum,
 Quaque potes, retine corpus in urbe meum.
Est fuga dicta mihi, non est *fuga dicta libellis*,
 Qui domini poenam non meruere sui.
Palladis exemplo de me sine matre creata
 Carmina sunt, stirps haec progeniesque mea est.
Tres mihi sunt nati contagia nostra secuti:
 Cetera fac curae sit tibi turba palam.
Sunt quoque mutatae ter quinque volumina formae,
 Carmina de domini funere rapta sui.
Nunc incorrectum populi pervenit in ora,
 In populi quicquam si tamen ore mei 1).

A questa preoccupazione, che spira dagli ultimi versi, s'informa anche il principio delle epistole dal Ponto, raccomandate alla memore benevolenza degli amici, con parole che confermano la generale proscrizione delle *Arti*:

Quaeris ubi hos possis nullo componere laeso?
 Qua steterant Artes, pars vacat illa tibi 2).

1) *Trist.* 4, 14, 1 segg.
2) *Ex Ponto* 1, 1, 11.

* * *

Questo libro, che doveva riuscire così fatale alla sorte del nostro poeta, fu composto colla maggiore serietà dell'intento artistico. Ma assai più degli Amori doveva ritrarre l'indole spensierata dell'autore, portato a godere della contemplazione estetica della bellezza, certo assai più che dello stimolo dei suoi sensi. Egli è infatti un maestro d'amore, che contempla gaiamente le altrui pene 1), e che si sente lieto di venire in soccorso dei poveri amanti, vittime inconsapevoli delle loro illusioni :

> *Usus* opus movet hoc. Vati parete *perito,*
> *Vera canam* 2).

Il poeta attenuerà più tardi questo suo sentimento, per dire che in lui non fu colpa l'osservazione diretta dei pubblici costumi; e aggiungerà fors' anche, che quelle colpe, di cui soltanto gli occhi furono testimoni, non concorsero a guastargli l'animo o a turbare la sua vita in bassi intrighi d' amore. E potrà difendere la sua iniziativa poetica, di fronte ad Augusto, col ricordo di quei versi posti proprio sul principio dell'Arte, in cui dissuade le anime pie, che si adombrano pur del loro pudore, di lasciare in disparte le innocenti fantasie della sua musa 3). Ma non dobbiamo dimenticare che le parole stesse suonano piuttosto come un invito, che come una dissuasione, e rivestono di un amabile candore lo spettacolo del vizio 4). E difatti il poeta, che muove alla ricerca della felicità, mette innanzi ai cupidi sguardi del lettore inesperto tutte le

1) *Ars am.* 1, 1, 7: *me Venus artificem tenero praefecit amori.*

2) L. c., v. 29.

3) *Trist.* 2, 245 segg.

4) *Ars am.* 1, 31 segg.: « este procul, vittae tenues insigne pudoris, Quaeque tegis medios instita longa pedes. *Nos venerem tutam concessaque furta canemus Inque meo nullum carmine crimen erit* ».

gradazioni della bellezza, da quella che espone appena le sue grazie alla venustà già matura; rappresentando come genuina immagine della madre stessa degli Amori tanto la fanciulla innocente, quanto le matrone severe, che sfuggono al caldo dell'estate passeggiando lentamente sotto i portici di Pompeo:

> *Tot* tibi *tamque* dabit *formosas Roma puellas,*
> 'Haec habet' ut dicas 'quicquid in orbe fuit'.
> Quot caelum stellas, tot habet tua Roma puellas:
> *Mater et Aeneae constat in urbe sui.*
> Seu caperis primis et adhuc crescentibus annis,
> Ante oculos veniet vera puella tuos:
> Sive cupis iuvenem, iuvenes tibi mille placebunt,
> Cogeris et voti nescius esse tui:
> Seu te forte *iuvat sera et sapientior aetas,*
> *Hoc* quoque, crede mihi, *plenius agmen* erit.
> Tu modo Pompeia lentus spatiare sub umbra,
> Cum sol Herculei terga leonis adit 1).

E la descrizione successiva degli spettacoli del circo, a cui con tanta passione partecipano le donne, è fatta con un senso così vivo della realtà, da togliere perfino l' ultima illusione, che il poeta s'induca, per rispetto al sentimento morale, a circoscrivere il campo delle sue osservazioni ad una parte sola della vita, sottraendo da essa quella proprio che le presta e le presterà sempre le maggiori attrattive.

> Sic ruit in celebres *cultissima femina* ludos,
> Copia iudicium saepe morata meum est.
> *Spectatum veniunt, veniunt spectentur ut ipsae.*
> *Ille locus casti damna pudoris habet* 2).

Ma perchè mai il poeta dovrebbe costringere la sua arte ad una

1) *Ars am.* 1, 55 segg.

2) *Ars am.* 1, 97 segg.

rappresentazione inadeguata della realtà, quando il fondatore stesso di Roma pare che abbia istituito i giuochi, e consigliato per essi ad amare 1)? quando ogni nato di donna ha la missione o il destino di propagare l'amore, ond'è frutto esso stesso 2)? Sennonchè dall' altezza epica della leggenda il poeta discende subito all'esercizio della sua seduzione, con tutta quella grazia raffinata, di cui la natura era stata larga donatrice al suo ingegno esuberante di artista. E così egli guida il giovanetto inesperto alla conquista della felicità:

> Proximus a domina, nullo prohibente, sedeto,
> Iunge tuum lateri qua potes usque latus.
> Et bene, quod cogit, si nolis, linea iungi,
> Quod tibi tangenda est lege puella loci 3).

E, da scaltro mezzano d'amore, suggerisce mille prove di tenerezza, perchè il giovanetto s'insinui nell'animo della fanciulla, o scuotendole di dosso la polvere, o levandole di terra il mantello, o facendole vento 4), nel nuovo e immenso spettacolo di bellezza, che Augusto offre ai Romani, per la consacrazione del tempio di Marte 5). E, sicuro del successo irresistibile della sua arte, proclama come in aria di trionfo e di sensuale compiacimento:

1) L. c., v. 101-2: « primos sollicitos fecisti, Romule, ludos, Cum iuvit viduos rapta Sabina viros ».

2) L. c., v. 129: « quid teneros lacrimis corrumpis ocellos? Quod matri pater est, hoc tibi dixit ero ».

3) L. c., v. 139 segg.

4) L. c., v. 149 segg.: « utque fit, in gremium pulvis si forte puellae Deciderit, digitis excutiendus erit. Et si nullus erit pulvis, tamen excute nullum: Pallia si terra nimium demissa iacebunt, Collige et immunda sedulus effer humo. Protinus, officii pretium, patiente puella, Contingent oculis crura videnda tuis. Profuit et tenui ventos movisse labello ».

5) L. c., v. 174 *ingens orbis in urbe fuit.*

Prima tuae menti veniat fiducia, *cunctas*
Posse capi. Capies, tu modo tende plagas.
Femina quae iuveni blande temptata repugnet,
Haec quoque, quam poteris credere nolle, volet.
Utque viro furtiva venus, sic grata puellae:
Vir male dissimulat, tectius illa cupit.
Conveniat maribus, nequam nos ante rogemus,
Femina iam partes victa rogantis agat 1).

Conviene confessare, che la seduzione non poteva essere più impudente, e che nessun velo tempera il sentimento del poeta, quando afferma che non vi è onestà inespugnabile dalle grazie dell' amore. Si potrebbe perfino, nell' arguzia ingenua sotto di cui nasconde la sua diffidenza o il suo cinismo, perdonare all'arte antica questa bella nudità, non ancora offuscata dall' ipocrisia. Ma, quando Ovidio s' indugia a rappresentare Pasifae innamorata del toro e invidiosa della povera vacca, che immola al suo furore, per squassar lieta tra le mani sconvolte

paelicis exta 2),

la rappresentazione tragica ispira allora un senso di profondo disgusto e la parodia della tradizione assume le tinte di un realismo soverchiamente ributtante. Quasi diresti che non solo la mente della povera νυμφόληπτος sia sconvolta ed agitata da una passione insana, ma che la stessa fantasia del poeta si trovi in preda ad una

1) L. c., v. 269.

2) Cfr. *Ars am.* 1, 295: « Pasiphaë fieri gaudebat adultera tauri. Invida formosas oderat illa boves. Ipsa novas frondes et prata tenerrima tauro Fertur inadsueta subsecuisse manu. It comes armentis, nec ituram cura moratur Coniugis, et Minos a bove victus erat. Crede tamen speculo, quod te negat esse iuvencam. *Sive virum maxis fallere, falle viro.* A, quotiens vaccam vultu spectavit iniquo, et dixit ' Domino cur placet ista meo? Aspice ut ante ipsum teneris exsultet in herbis: Nec dubito quin se stulta decere putet '. Dixit ... Et *tenuit laeta paelicis exta manu.* Paelicibus quotiens placavit numina caesis, Atque ait, exta tenens ' ite, placete meo ' »!

terribile ossessione. La quale non cessa di risuonare nel suo verso, se non per cedere il posto alle arti della seduzione, a cui proclama un' altra volta, che non è possibile che sia mai sordo il cuore di una fanciulla:

> Ergo age, *ne dubita cunctas sperare puellas*;
> *Vix erit e multis quae neget una tibi.*
> *Quae dant quaeque negant, gaudent tamen esse rogatae* 1).

*
* *

L' imprudente maestro instilla nei suoi carmi il veleno sottile della più laida corruzione, e invoca il concorso dell' ancella compiacente, scaltrita pur essa nelle gioie d'amore, perchè renda accessibile ai desiderii dell'amante il cuore della padrona, nei momenti di debolezza o di abbandono a cui quella soggiace. Sennonchè egli ha cura di distrarre dalle grazie procaci dell' esperta messaggera il cuore troppo tenero del giovane innamorato, perchè non gli sfugga il tesoro più ambito a cui aspira 2). A questo scopo sono indirizzate tutte le arti più fine della seduzione, e soprattutto il consiglio di non esser mai parco nei doni, e di prevenire in ogni incontro i desiderii dell' amata.

> Penelopen ipsam, persta modo, tempore vinces.
> Tu modo blanditias fac legat usque tuas.
> Forsitan et primo veniet tibi littera tristis,
> Quaeque roget, ne se sollicitare velis.
> Quod rogat illa timet, quod non rogat, optat ut instes.
> Insequere et voti postmodo compos eris 3).

Non mancano, in mezzo a queste descrizioni impudiche, alcuni

1) L. c., v. 343 segg.

2) L. c., v. 383: « sì tamen illa tibi, dum dat recipitque tabellas, Corpore, non tantum sedulitate placet, Fac domina potiare prius, comes illa sequetur ».

3) L. c., v. 477 segg.

tratti di grande gentilezza, che rivelano un animo delicato e un senso assai fino della bellezza e dell'arte. Quando dal primo libro dei suoi precetti, che insegnano con tanta scaltrezza a conquistar l'amore, il poeta passa nei libri successivi ad additare, da una parte agli uomini e dall' altra alle donne, quali sono i mezzi più adatti per conservarlo, non può sfuggire all'attento lettore la delicatezza dei suggerimenti, indirizzati con amorosa cura e con vivissimo senso del bello a dar risalto alle grazie femminili :

> Longa probat facies capitis discrimina puri :
>   Sic erat ornatis Laodamia comis.
> Exiguum summa nodum sibi fronte relinqui,
>   Ut pateant aures, ora rotunda volunt.
> Alterius crines umero iactentur utroque :
>   Talis es adsumptâ, Phoebe canore, lyra.
> Altera succinctae religetur more Dianae,
>   Ut solet, attonitas cum petit illa feras 1).
> Pars umeri tamen ima tui, pars summa lacerti
>   Nuda sit, a laeva conspicienda manu 2).

Ma il sentimento così puro della bellezza gli si offusca assai presto, per cedere il luogo alle descrizioni più intime e provocatrici dell' amore vietato. Ed egli v' indulge con vivo compiacimento, più per vanità di artista che per dannosa disposizione dell' animo, convinto com' è che son queste le attrattive maggiori dei suoi carmi, avidamente cercati come facili mezzani d' amore.

> Laetus amans donat viridi mea carmina palma,
>   Praelata Ascraeo Maeonioque seni.
> Non satis est venisse tibi me vate puellam :
>   Arte mea capta est, arte tenenda mea est.

1) *Ars am.* 3, 237 segg.

2) L. c., v. 307.

Nec minor est virtus, quam quaerere, parta tueri.
Casus inest illic, hoc erit artis opus 1).

E, messo una volta su di questa via, non nasconde ai suoi fidi seguaci neppur una delle arti della seduzione; anzi, non contento di inculcare i precetti del libero amore, quasi par che contrapponga la sua missione artistica a quella del principe, per scolorare innanzi agli occhi della gioventù le gioie intime e pure dell'amore legittimo.

Este procul, lites et amarae proelia linguae:
Dulcibus est verbis mollis alendus amor.
Lite fugent nuptaeque viros, nuptasque mariti,
Inque vicem credant res sibi semper agi.
Hoc decet uxores. Dos est uxoria lites.
Audiat optatos semper amica sonos.
Pauperibus vates ego sum, quia pauper amavi.
Cum dare non possem munera, verba dabam 2).

In questa propaganda licenziosa, l'autore non sente nè il freno della moralità nè quello della legge comune, e deride amabilmente l'una e l'altra coi notissimi versi:

Dum Menelaus abest, Helene ne sola iaceret,
Hospitis est tepido nocte recepta sinu.
Nil Helene peccat, nihil hic committit adulter.
Quod tu, quod faceret quilibet, ille facit.
Cogis adulterium dando tempusque locumque.
Quid nisi consilio est usa puella tuo?
Quid faciat? vir abest, et adest non rusticus hospes,
Et timet in vacuo sola cubare toro.

1) *Ars am.* 2, 3 segg.

2) *Ars am.* 2, 151 segg.; cfr. anche 3, 585: « hoc est, uxores quod non patiatur amari : Conveniunt illas, cum voluere, viri ».

Viderit Atrides: Helenen ego crimine solvo:
Usa est humani commoditate viri 1).

E di ciò non contento, quasi che un terribile fato lo incalzi nella sua spensieratezza, non sa licenziarsi dall' ultimo libro dei suoi precetti d'amore, senza una predicazione sfacciata dell' adulterio, che contraddice all'esplicita promessa da lui fatta dinanzi, di non voler altro cantare nei suoi carmi che

venerem tutam concessaque furta 2).

Ma, come se non avesse compiuta intera la sua missione, egli raccoglie con minuziosa cura, nell' ultima parte del libro, la palma di *obsceni doctor adulterii*, quasi che mancasse questo estremo ornamento alla sua corona poetica, immemore o punto presago dell'abisso che apriva, ahimè! irreparabilmente, sotto i suoi piedi.

La natura di questa mia indagine mi ha portato ad indugiarmi, già troppo spesso, nell'amabile ricordo di quelle ingenue fantasie, onde il poeta intesse i suoi carmi. E pur ciò non mi dispensa dall'obbligo di una citazione nuova e singolare, che in sè raccoglie l' essenza stessa dell' *Arte* e l'origine della colpa, di cui fu causa forse inconsapevole, ma diretta, all' indocile poeta.

Qua vafer eludi possii ratione maritus,
Quaque vigil custos, *praeteriturus eram* 3).
Nupta virum timeat, rata sit custodia nuptae.
Hoc decet, hoc leges iusque pudorque iubent.
Te quoque servari, *modo quam vindicta redemit,*
Quis ferat 4)? *Ut fallas, ad mea sacra veni!*

1) L. c., v. 359 segg.

2) *Ars am.* 1, 33.

3) Questa frase spiega forse il *me mea fata trahebant*, con cui Ovidio tenta di giustificare altrove la sua colpa.

4) L'autore in questo modo crede di premunirsi contro la colpa, perchè restringe mentalmente il suo discorso alle libertine. Ma è chiaro che si tratta di un' allusione, la

Tot licet observent, adsit modo certa voluntas,
Quot fuerant Argo lumina, verba dabis.
Quid faciat custos, cum sint tot in urbe theatra,
Cum spectet iunctos illa libenter equos,
Cum sedeat Phariae sistris operata invencae,
Quoque sui comites ire vetantur, eat,
Cum fuget a templis oculos Bona Diva virorum,
Praeterquam siquos illa venire iubet 1)?

*
* *

Non vi ha chi non scorga in queste piacevolezze del poeta una dipintura assai fosca della scostumatezza romana, e non intraveda, attraverso del velo che le ricopre, le allusioni fatte a celebri casi di adulterii, per cui restò famosa nella storia la decadenza morale dell'antica repubblica. L'arte, com'è sua funzione, idealizza la vita, e solleva all' onore di tipo umano la realtà, nelle varie forme che questa riveste di vizio o di virtù. Essa inalza, nell'un caso e nell' altro, a funzione o simbolo della realtà quella che ne può essere forse soltanto manifestazione passeggiera e fugace. In ciò consiste assai spesso il pericolo del contagio morale, che l'arte improvvidamente può esser chiamata ad esercitare. Certo, attraverso all' intonazione generica che Ovidio ha data ai suoi pensieri, a noi non sfugge il ricordo di Clodio, che in veste di donna si era introdotto in casa di Pompeia, la moglie di Giulio Cesare, nel punto in cui essa celebrava i misteri della Bona Dea. E nei messaggi, con cui l' amore elude la vigilanza più attenta 2), non dimentichiamo il caso di Servilia, la madre di Bruto e la sorella

quale maschera male il suo primitivo pensiero, troppo sfacciatamente rivelato dal primo verso di questa citazione; senza dire che tutte le precauzioni, che qui suggerisce il poeta, sarebbero superflue, se si trattasse di una semplice libertina.

1) *Ars am.* 3, 611 segg.

2) V. l. cit.

di Catone, che fe' pervenire a Cesare, mentre sedeva in senato, l' invito ad un convegno di amore.

Ma tutto ciò non scusa la colpa del poeta, di aver reso più amabile il vizio colle grazie dell'arte, e di avere, con quella trasfigurazione della realtà, trasformato in tipo le apparenze più perniciose di essa. Ovidio ne ebbe sentore, e procurò di mettervi riparo cei *Remedia amoris*, destinati forse ad essere nel suo pensiero una specie di palinodia dell'*Arte* testè composta 1). A ciò gli serviva d' incentivo la riprensione non certa benevola dei contemporanei, i quali ebbero come l' aria, precorrendo il grande Lombardo, di rimproverare al Sulmonese, che di amore ce n' era nella vita più di quanto occorresse alla conservazione della specie, e che non era mestieri di accrescerne improvvidamente la produzione e la coltura, coi precetti dell' Arte. Ma il rimprovero ferì nel cuore la vanità del poeta, e invece di confermarlo nel pensiero, forse non spontaneo, di dettare la palinodia della sua arte, cambiò l'intonazione del suo scritto o il primo proposito con cui l' avea concepito 1). Sul punto di eseguirlo, gli parve forse che i suoi detrattori fossero mossi, più che da intenti morali, da invidia per la fama da lui conseguita, e si guardò bene di secondarne gli astiosi disegni:

Nuper enim *nostros quidam carpsere libellos,*
Quorum censura musa proterva mea est.
Dummodo sic placeam, dum toto canter in orbe,
Quod dolet, impugnent unus et alter opus.
Ingenium magni livor detrectat Homeri:
Quisquis es, ex illo, Zoile, nomen habes,
Et tua sacrilegae laniarunt carmina linguae,
Pertulit huc victos quo duce Troia duces.

1) *Rem. Am.* 41: « ad mea, decepti iuvenes, praecepta venite, Quos suus ex omni parte fefellit amor. Discite sanari, per quem didicistis amare: *Una manus vobis* vulnus opemque ferat ».

2) Cfr, Ribbeck, o. c., pag. 313.

At tu, quicumque es, *quem nostra licentia laedit,*
Si sapis, ad numeros exige quidque suos 1).

La vanità è sempre stata una cattiva consigliera; ma torna assai più facile disdegnare la popolarità a chi non l'abbia mai conseguita, che rinunziare volontariamente alle attrattive di essa, quando troppo a lungo si sia goduto dell'ebbrezza o del fascino che quella procura. Un attento lettore, a cui non sfuggano i moti interni dell'animo, avverte fin dal principio dell' opera questa preoccupazione molesta, che turba l' anima del poeta.

Saepe tepent alii iuvenes, *ego semper amavi* :
Et si quid faciam nunc quoque quaeris, *amo.*
Quin etiam docui qua posses arte parari,
Et quod nunc *ratio* est, *impetus* ante fuit.
Nec te, blande puer, *nec nostras prodimus Artes,*
Nec nova praeteritum musa retexit opus.
At siquis male fert indignae regna puellae,
Ne pereat, nostrae sentiat artis opem 2).

Sotto di quest'incubo, i rimedii dovevano riuscire un incentivo anche più pericoloso all' amore lascivo. E se ne può render ragione, chiunque metta a raffronto la grazia, con cui son descritte nella fine dell'Arte i dolci allettamenti di Venere 3), e il lezzo che esala dalla laida dipintura del piacere, in una scena disgustosa dei suoi *Remedia* 4). Strana forma di degradazione codesta, che combatte il vizio col metterne a nudo la laidezza, e che richiama gli ultimi stimoli del piacere, col ribrezzo o colla nausea che vi si infiltra.

In questa forma di morbosità, in cui si estinguono insieme il

1) *Rem. am.*, v. 361 segg.
2) *Rem. Am.*, v. 7 segg.
3) *Ars* 3, 770-810.
4) *Rem.*, v. 400-440.

sentimento morale e quello dell' arte, una sola corda tien ancor desti gli spiriti del poeta, il senso infinito della sua vanità, che s' inalza su questa morta gora dell' intelligenza, e gli procura il conforto non invidiabile di una fama, scontata colla perdita della libertà e dell' onore. È l' ultimo saluto questo, che manda Ovidio alla tragedia della sua sensualità. Al di là del lezzo che ne esala, brilla già all' occhio del lettore indulgente il lavacro purificatore della grande arte dei Fasti e delle Metamorfosi. Perdoniamo quindi alla vanità dell' artista, se essa è almeno riuscita a tener desto in lui il senso della poesia.

Thais in arte mea, lascivia libera nostra est.
Nil mihi cum vitta: Thais in arte mea est.
Si mea materiae respondet musa iocosae,
Vicimus, et falsi criminis acta rea est 1).
Rumpere, Livor edax. Magnum iam nomen habemus:
Maius erit, tantum quo pede coepit, eat.
Sed nimium properas. *Vivam modo, plura dolebis:*
Et capiunt animi carmina multa mei,
Nam iuvat et studium famae mihi crevit honore.
Principio clivi noster anhelat equus.
Tantum se elegi nobis debere fatentur,
Quantum Vergilio nobile debet epos.
Hactenus invidiae respondimus. Attrahe lora
Fortius, et gyro curre, poeta, tuo 2).

*
* *

Se i posteri furono, al pari dei contemporenei, indulgenti alla fama del poeta, non poteva restare indifferente il principe alla

1) Anche in questi versi si risente l' eco dell' accusa dei contemporanei contro l' immoralità dei carmi Ovidiani, accusa d' immoralità che doveva provocarne più tardi la condanna.

2) *Rem. am.*, v. 385 segg.

propaganda licenziosa di questa forma dell' arte, che apparisce anch' oggi perturbatrice dei pubblici costumi. Molti di coloro, che non prestano fede ad un motivo così ideale nella condanna di Ovidio, vi sono indotti da un falso concetto, che la leggenda ha diffuso intorno alla moralità di Augusto. Concetto antico, di cui ritroviamo le prime tracce in MACROBIO, là dove narra dell' accusa d'ignominia e di prodigalità inflitta da Augusto al cavaliere Romano Sestio Gallo, un vecchio libidinoso come lo dipinge Suetonio 1), il quale all' accusa del principe avrebbe risposto con grande insolenza: « *posthac, Caesar, cum de honestis hominibus inquiris, honestis mandato* » 2).

Non son pochi quelli, i quali si sentirebbero autorizzati ad attribuire forse ad Ovidio una risposta egualmente disdegnosa, contro l'accusa d'immoralità di cui fu vittima. Valga per tutti il più recente biografo d' Augusto, il GARDTHAUSEN, il quale, a proposito della legge sugli adulterii emanata dal principe nel 761, sotto il consolato di M. Papio Mutilo e Q. Poppeo Secondo, legge che confermava e rendeva più severe le prescrizioni della *lex Julia*, a proposito forse degli scandali che turbarono la casa imperiale, non manca dal suo canto di avvertire: « il nuovo moralista, che voleva riportare da capo in onore il matrimonio, poteva, a dire il vero, prescrivere solamente il rispetto alle sue parole, non già alle sue azioni, perchè il giudice era altrettanto colpevole quanto l'accusato » 3).

A questo così fosco giudizio ha certamente contribuito, in principal modo, il ricordo dei molti matrimonii di Augusto, e della violenza con cui impose rispetto ai segreti e disastrosi infingimenti della sua politica dinastica 4). Senza il proposito di scusare un tentativo

1) SUET., *Tib.* 42.

2) MACROB., *Sat.* 2, 4, 25.

3) GARDTHAUSEN. *Augustus und seine Zeit* I, pag. 198. Una prima legge di Ottaviano sugli adulterii è del 737 U. c., 17 a. C.

4) SUET., *Aug.* 68 narra, che gli amici scusavano gli adulterii di Augusto, come effetto non di libidine, ma di calcolo, « quo facilius consilia adversariorum per cuiusque mulieres exquireret »!

così infelice, egli è certo, che i detrattori del principe attinsero soprattutto da questa circostanza ardimento a intessere di leggenda i ricordi più intimi della sua vita privata. Nè il biografo imperiale seppe premunirsi contro le seduzioni di una si facile maldicenza. Io non ho bisogno di ricordare tutte le infamie, che gli sono attribuite da Suetonio, e il colorito fantastico che vi aggiunse Zonara, colla ben nota avventura del filosofo Atenodoro 1). Mi basterà di richiamare il ritratto alquanto contraditorio, che delineò di lui il primo di questi storici, perchè si abbia una conferma della libertà ancora concessa ai fini, forse non più disinteressati, dell'arte. « Ex quibus sive criminibus sive *maledictis infamiam impudicitiae facillime refutavit et praesentis et posterae vitae castitate... Circa libidines haesit:* postea quoque, ut ferunt, ad *vitiandas virgines promptior, quae sibi undique etiam ab uxore conquirerentur* » 2).

*
* *

Ma, lasciando da parte la leggenda e la cura di secernere in essa gli elementi reali che vi sono commisti, egli è innegabile che Augusto accettò ed esercitò scrupolosamente e severamente, per tutta la vita, *morum legumque regimen*, come narra Suetonio 3). E restano memorabili le parole di quel suo editto, in cui annunziò al popolo il fermo proposito di tramandare ai posteri il suo nome, come riformatore dei pubblici costumi. « Ita mihi salvam, egli scrisse, ac sospitem rempublicam sistere in sua sede liceat atque eius rei fructum percipere, quem peto, ut *optimi status auctor dicar* et moriens ut feram mecum spem, mansura in vestigio suo fundamenta rei publicae quae iecero » 4).

Non mette conto di ricordare tutti i provvedimenti, da lui presi

1) Suet., *Aug.* 68-70, Zon. 10, 39 e anche Dione 58, 2, il quale narre di Livia, che τὰ ἀφροδίσια αὐτοῦ ἀθύρματα μήτε διώκουσα μήτε αἰσθάνεσθαι προσποιουμένη.

2) Suet., *Aug.* 71.

3) *Aug.* 27.

4) *Aug.* 28.

a questo scopo. Tra i quali furon certo, se non i più efficaci, i più frequenti, quelli indirizzati alla tutela della famiglia e della pubblica moralità. Preoccupato della precocità dei matrimoni e delle frequenti mutazioni a cui erano esposti, egli stabilì l'età opportuna per le nozze, e frenò l'arbitrio del divorzio 1). Ed è memorabile il discorso, che Dione riferisce come tenuto da Augusto innanzi al popolo, nel 762 u. c. (9 d. Cr.), per esortarlo alla necessità della figliolanza 2), proprio nel punto in cui egli allontanava dalla famiglia la seconda Giulia, colpevole di adulterio.

Notevoli sono in ispecial modo le prescrizioni d'indole morale, volte a frenare la corruzione dei pubblici spettacoli, che avevan dato così ricca materia alle rappresentazioni dell'Arte Ovidiana. Mentre prima, nel circo, le donne potevano assistere confuse cogli uomini agli spettacoli gladiatorii, Augusto destinò ad esse un luogo affatto appartato, nella sommità della *cavea*, e le escluse rigorosamente dagli spettacoli atletici 3). E nell'anno 732, a detta di Dione 4), vietò alle mogli dei cavalieri e dei senatori di sedere nell'orchestra.

La cura, che egli pose a proteggere i pubblici costumi, è appena una parte di quella rigorosa severità, con cui provvide al governo pomestico. Educò le figliuole e le nipoti ad esercitare scrupolosamente l'antico mestiere delle donne romane, di filar la lana, e le tenne così lontane dal contatto cogli estranei, da far aspro rim-

1) Suet., *Aug.* 34: « cumque etiam immaturitate sponsarum et matrimoniorum crebra mutatione vim legis eludi sentiret, tempus sponsas habendi coartavit, divortii modum composuit ».

2) Dione 56, 2.

3) Suet. *Aug.* 44: « feminis ne gladiatores quidem, quos promiscue spectare sollemne olim erat, nisi ex superiore loco concessit .... Athletarum vero spectaculo muliebre secus omne summovit »; cfr. anche 31: « saecularibus ludis iuvenes utriusque sexus prohibuit nullum nocturnum spectaculum frequentare, nisi cum aliquo maiore natu propinquorum ». Si direbbe che queste prescrizioni siano state emesse, per ovviare a quella comune forma di corruzione, che Ovidio addita nella sua Arte.

4) Dione 54, 2.

provero al cavaliere Romano L. Vinicio, perchè si era recato in Baia a salutare la propria figliuola Giulia 1).

Ma la fortuna e i casi sciagurati della vita, e soprattutto l'indole subdola di Livia, desiderosa di assicurare la successione all'impero per i propri discendenti 2), turbarono profondamente la felicità di Augusto. Ed egli che già dianzi, esortando i nobili a non rifiutare che la scelta per la nomina di una Vestale cadesse nella loro famiglia, aveva rimpianto di non poter offrire per l'alto ufficio una sua figlia o nipote 3); quando l'una e l'altra si macchiarono d'infamia, mostrò di saper sopportare piuttosto la morte che il loro disonore 4). Nella vergogna, da cui fu sorpreso, i suoi più intimi lo udiron ripetere talvolta mestamente il notissimo verso:

αἴθ' ὄφελον ἄγαμός τ' ἔμεναι ἄγονός τ' ἀπολέσθαι,

e deplorare, che la sorte non gli avesse concesso d'essere almeno padre della libertina Febe, che, mezzana negli amori di Giulia, aveva spontaneamente espiata colla morte la sua colpa 5). Il dolore infatti, che gliene restò nell'animo, fu così vivo, che, pur in punto di morte, vietò che turbassero la pace del suo sepolcro quelle, che in vita erano state, come egli soleva dire, *vomicae* o *carcinomata* della sua famiglia 6).

*
* *

A questa severità privata o domestica fa nobile contrasto la cle-

1) Suet., *Aug.* 64.

2) A me sembra un'abile precauzione o una pura immaginazione di Livia il motto, che avrebbe pronunziato Augusto in punto di morte, quando, a detta di Suetonio, *Aug.* 99, « in osculis Liviae et in hac voce defecit: 'Livia, nostri coniugii memor vive ac vale' ».

3) Suet., *Aug.* 31.

4) L. c., 65.

5) L. c.

6) Suet., *Aug.* 101: « Iulias filiam neptemque vetuit sepulcro suo inferri ».

menza da lui ostentata in pubblico. Si contentò d' imporre una lieve multa a Giunio Novato, e un breve esilio a Cassio Patavino, quantunque l'uno avesse pubblicato, sotto il falso nome di Agrippa, una ferocissima lettera contro di lui, e l' altro in pubblico banchetto avesse proclamato, che non gli mancava l'animo di trafiggerlo. Ad un tale che accusava pubblicamente Emilio Eliano, e gli faceva rimprovero, fra le altre colpe, di sparlare del principe, questi rispose con un motto di spirito, che desiderava di sentir provata l'accusa, unicamente per ribatterla colle parole di cui era degna. E allo sdegno di Tiberio, dolente dell'impunità concessa per tal modo a un pubblico accusatore, rispose con questa lettera riferita da Suetonio: « aetati tuae, mi Tiberi, noli in hac re indulgere et nimium indignari quemquam esse, qui de me male loquatur; satis est enim, si hoc habemus ne qui nobis malefacere possit » 1).

Però l'indulgenza verso le accuse personali rendeva più severo e inesorabile il principe, di fronte alle offese recate alla pubblica moralità. Diede delle prescrizioni molto scrupolose, per inquirere contro di coloro, che sotto falsi nomi scrivessero dei libelli o dei carmi infamanti contro di un cittadino 2). E, nello studio degli scrittori greci e latini, ebbe ogni cura di mettere in mostra gli esempi e i precetti, che fossero giovevoli alla pubblica e privata moralità 3).

Ma, come nella famiglia così in pubblico, ebbe il dolore di assistere alla catastrofe della sua politica e delle più alte idealità, da lui ansiosamente proseguite nelle cure del governo. I banditori dell' opera morale di Augusto, come Orazio, mettono a raffronto colle età antiche (*fecunda culpae saecula*), le quali

nuptias
primum inquinavere et genus et domos 4),

1) Suet., *Aug.* 51.

2) Suet., *Aug.* 55. Tacito, *Ann.* 1, 72 narra, che Augusto fe' relegare a Creta Cassio Severo e bruciarne gli scritti insolenti, coi quali *viros feminasque illustres diffamaverat.*

3) L. c., 89.

4) Or., *Carm.* 3, 6, 17.

l' èra nuova da lui inaugurata; e non mancano di esaltare il trionfo della rettitudine e della moralità, assicurate mercè l'opera assidua dell'imperatore alla pace di Roma e del suo impero:

> Nullis polluitur casta donus stupris;
> Mos et lex maculosum edomuit nefas,
> Laudantur simili prole puerperae,
> Culpam poena premit comes 1).

Eran parole, che dovevan risuonare più tardi come una irrisione crudele all'animo del principe. Ad esse fanno ad ogni modo troppo aspro contrasto, così le maliconiche riflessioni che emanano anch'oggi dal fondo dei monumenti sepolcrali di Roma antica, dove si legge: « rara sunt tam diuturna matrimonia finita morte, non divortio interempta » 2), come lo scherno inflitto sulla società Augustea dal verso rovente e incisivo di Properzio:

> *Hic genus infidum nuptarum, hic nulla puella* 3).

Poteva il principe rimanere indifferente alla propaganda licenziosa del poeta, e, dinanzi alla pubblica difesa da lui fatta dell'adulterio, dar libero corso alle arti sopraffine di una seduzione, la quale doveva rendere inefficace la severità delle leggi e delle nuove disposizioni penali, sancite contro la depravazione dei costumi? Giustamente osserva il Boissier: « une société a toujous besion de rejeter sur quelqu'un la responsabilité de ses fautes. Plus elle éprouve de remords, plus elle est disposée à chercher un coupable, qui fasse pénitence pour elle; et quand elle l'a bien puni, elle s'accorde à elle même le pardon et se félicite de son innocence » 4).

1) Or., *Carm.* 4, 5, 21. Si metta anche a raffronto 4, 15, 10, *Epist.* 2, 1, 2 e *Carmen saec.* 17 seqq., nonchè Hermann Schiller, *Geschichte der rœm. Kaiserzeit.* Gotha 1887, vol. I, *passim.*

2) C. I. L. VI, 1527.

3) Prop. 4, 13, 23.

4) Boissier, o. c., pag. 125.

Or Augusto, che aveva nel suo governo disdegnate le adulazioni servili dei concittadini 1), non poteva serbare nell'animo un risentimento per il poetà, sol perchè questi avesse schermito i pericoli e gli ardimenti della poesia eroica. Ed egli che, nella sua clemenza, accettando per rispetto al volere del Senato la condanna pronunziata contro dell'amico Cornelio Gallo, aveva compianta la sorte, « *quod sibi soli non liceret amicis, quatenus vellet, irasci* » 2), non poteva accogliere nell' animo alcun rancore per la difesa gentile, tentata da Ovidio negli Amori, del suo compagno d'arte:

Obvius huic (scil. Tibullo) venias, hedera iuvenalia cinctus
Tempora, cum Calvo, docte Catulle, tuo.
Tu quoque, si falsum est temerati crimen amici,
Sanguinis atque animae prodige Galle tuae 3).

Potremmo anche aggiungere che Augusto, a cui non erano ignoti i capricci della musa leggiera, aveva già perdonato alla spensieratezza giovanile degli *Amores* l' ispirazione lasciva che vi domina qua e là, anche forse in memoria dei delitti della sua giovinezza 4). Ma la professione aperta e sfacciata di maestro di adulterio non poteva sfuggire ad una sanziona penale, ed eludere impudentemente la maestà della legge. Nè Ovidio doveva ignorarlo, se ne ha fatto espressa menzione nei *Fasti* :

hic (scil Augustus) *castas, duce se, iubet esse maritas* 5).

1) Suet., *Aug.* 53 « manu vultuque indecoras adulationes repressit et insequenti die gravissimo corripuit edicto, *dominumque* se posthac appellari ne a liberis quidem aut nepotibus suis vel serio vel ioco passus est ».

2) Suet., *Aug.* 66 : « Gallo quoque et accusatorum denuntiationibus et senatus consultis ad necem compulso, laudavit quidem pietatem tantopere pro se indignantium, ceterum et inlacrimavit et vicem suam conquestus est ».

3) Ov., *Am.* 3, 9, 63.

4) Cfr. il turpe epigramma che riferisce di lui Mart. 11, 20.

5) *Fasti* 2, 139. Le leggi emanate da *Augusto* contro l'adulterio sono suppergiù quelle stesse che si minacciano nel *Dig.* 38, 11, 1.

Giustamente il MOMMSEN ha messo in mostra, nel suo *Strafrect*, il fondamento morale della legislazione Romana. « La società civile, egli ha scritto, e qualsiasi ordinamento ben costituito richiedono, che quelli che convivono insieme non solo non si offendano, nè s' ingannino a vicenda, ma anche che si astengano dalla *culpa*, che vuol dire da *tali azioni*, *le quali*, *secondo una preveggenza ben intesa*, *debbono o possono provocare il danno di un terzo* 1). Un simile danno, provocato da imprudenza o trascuratezza, è certamente più lieve, ma è sempre una trasgressione morale e richiama la punizione, come ogni altro delitto » 2).

* * *

Ma vi era, si potrebbe obiettare, questa colpa nell'opera di Ovidio, e non si doveva ritenere prescritta dalla lunga impunità?

Anzitutto è da avvertire, che il sentimento di quella colpa era stato già rilevato dalla pubblica coscienza, secondo che prova l'infelice giustificazione, tentata da Ovidio nei suoi *Remedia*. Nè era forse sfuggita interamente neppure all'attenzione del principe, se le prescrizioni, emanate relativamente ai pubblici spettacoli, mirarono a correggere gli stimoli, che essi offrivano alla corruzione, secondo una ben nota dipintura dell'*Ars amatoria*. Ma vi era qualche altra circostanza, nella quale ad Augusto non poteva sfuggire la condotta morale del poeta, l' abitudine da lui richiamata, fin dal 741, di fare, secondo l'antico costume, una rivista attenta e severa dei cavalieri 3). Così narra Suetonio di questa sua iniziativa: « equitum turmas frequenter recognovit, post longam intercapedinem reducto more *travectionis*. Impetratisque a senatu decem adiutoribus, unumquemque equitum rationem vi-

1) Cfr. *Dig.* 9, 2, 31: *culpa esse quod cum a diligenti provideri potuerit non esset provisum.*

2) MOMMSEN, *Strafrecht*, pag. 88-89, cfr. anche 691.

3) DIONE 54, 26.

tae reddere coëgit atque ex improbatis *alios poena*, *alios ignominia notavit* » 1).

Chi richiama la difesa, fatta dal poeta delle proprie colpe, può ritenere a prima vista, che Ovidio sia stato escluso in questa circostanza da ogni riprensione. Egli infatti ricorda d'aver ottenuto il plauso di Augusto, nella prima *travectio* fatta dal principe dell'ordine dei cavalieri :

> At, memini, *vitamque meam moresque probabas*
> Illo, quem dederas, *praetereuntis equo* 2).

E aggiunge poi in séguito, nella medesima occasione :

> *Carminaque edideram, cum te delicta notantem*
> *Praeterii* t o t i e n s *inrevocatus eques* 3).

Ma chi tien presente la severità di questa *pompa*, che compivano i cavalieri negli idi di luglio, sfilando innanzi al principe dal tempio di Marte, presso la porta Capena, sino al foro, dove offrivano un sacrificio a Castore, può credere che Ovidio abbia turbato i suoi ricordi o scambiata l'indulgenza coll'approvazione. Può ben darsi che Augusto, da fino politico e da protettore delle lettere, abbia risparmiato al poeta quella pubblica nota di biasimo, per cui la *travectio* si convertiva tanto spesso, sotto il suo governo, in una vera *probatio equitum*. Gaio ne fa espresso cenno nelle sue i s t i t u z i o n i, là dove parlando di Augusto scrive, c. 46: « *equites Romanos severe curioseque* n e c s i n e m o d e r a t i o n e *recognovit, palam adempto equo, quibus aut probri aliquid aut ignominia inesset* ». Ma può essere anche, che Ovidio abbia confuso i suoi ricordi giovanili o, con non perfetta sincerità, abbia nascosta e attenuata la prima nota d'*ignominia*, che doveva preludere ad una punizione

1) Suet., *Aug.* 38-39.

2) *Trist.* 2, 89-90.

3) *Trist.* 2, 541-2.

più severa. Egli ricorda, non senza compiacimento, d'aver esercitato con pubblica lode la funzione giuridica del *vigintivirato* 1), la quale rappresentava, com'è noto, il vestibolo all'ufficio di senatore. Sennonchè d'un tratto, assai prima dell'esilio e forse immediatamente dopo la pubblicazione dell'Arte, gli fu ristretto l'antico onore della porpora *laticlavia* e ridotte per sempre le sue aspirazioni alla curia. Il povero poeta vi accenna fugacemente nel quarto libro delle Tristezze:

Cepimus et tenerae primos aetatis honores,
Eque viris quondam pars tribus una fui.
Curia restabat, Clavi mensura coacta est:
Maius erat nostris viribus illud onus.
Nec patiens corpus, nec mens fuit apta labori,
Sollicitaeque fugax ambitionis eram 2).

Il Mommsen presta fede all' ingenuo candore di questa dichiarazione poetica, e si limita ad osservare: « l' empereur semble n'avoir pas trouvé dans le poéte l'étoffe d'un homme d'État, et le poéte avoir renoncé *sans regret* à la carrière politique » 3). Mandiamo buona al poeta la scusa, che il suo animo non fosse sensibile all' ambizione politica; ma non commettiamo l' ingenuità di credere, che l'esclusione dal senato, per parte del principe, fosse effetto di un giudizio sulle sue qualità politiche. La prudenza di Augusto ha potuto perfino mascherare sotto di una forma così innocente la sostituzione dell'*angusticlavio* al *laticlavio*, e farla quasi apparire come una richiesta spontanea del poeta, il quale si sentisse impari all'alto ufficio. Ma non per questo la sostituzione o re-

1) *Trist.* 2, 93: « nec male commissa est nobis fortuna reorum Lisque decem deciens inspicienda viris. Res quoque privatas statui sine crimine iudex, Deque mea fassa est pars quoque victa fide ».

2) Ov., *Trist.* 4, 10, 33 segg.

3) Mommsen, *Droit public Romain*, VI, 2, pag. 61 n. Citiamo la traduzione francese, per la sua maggiore compiutezza.

trocessione cessa d'essere una nota palese d' *ignominia,* il primo grado cioè di quella punizione che doveva essere seguita più tardi dall'esilio. Anche quella riduzione deve essere effetto di un *iudicium de moribus,* pronunziato dal principe nella sua qualità straordinaria di censore 1), e non può non preludere strettamente all'*editto* di *relegazione*, pronunziato e motivato esclusivamente più tardi dalla pubblicazione dell'*Arte*. Ed è veramente strano, che si siano arrovellati tanto a lungo e per tanti secoli a ricercare la colpa del poeta, quando pur egli l'aveva candidamente confessata nel principio della sua lettera ad Augusto :

Carmina fecerunt ut me moresque notaret
Iam demum visa Caesar ab Arte mea 2).

*
* *

Fermiamoci un momento, per mandare un sospiro largo di allegra soddisfazione , poichè il poeta rivela alfine senza ambagi la natura dell' accusa , da cui fu colpito ; e non mitighiamo il nostro compiacimento , per l' esplicita conferma che di qui deriva ad una verità tanto faticosamente conquistata. Ci sofferma però ancora nel pieno godimento di essa , l' ultimo tentativo del poeta, di giustificare , più che la sua colpa , la sua prima impunità. E nel *demum* sentiamo vibrare il rammarico di un'anima , offesa dall' invidia dell' emulo suo detrattore ,

ferus et nobis crudelior omnibus hostis,
Delicias legit qui tibi cumque meas 3).

Ma dubiteremo per questo della serietà dell' accusa? Forse le cure dell' impero non avevano , sino a quel punto, concesso ad

1) Cfr. o. c., IV, pag. 57-60.
2) Ov., *Trist.* 2, 7-8.
3) Ov., *Trist.* 2, 77-78.

Augusto di prestare soverchia attenzione alle opere lascive di Ovidio, come questi afferma 1). Forse un importuno consigliere richiamò realmente su di esse l' osservazione attenta del principe, in un momento assai triste per la casa di Augusto. Ma noi abbiam visto, che la condotta del poeta non era sfuggita alla censura imperiale, forse fin dal tempo dell' esilio della prima Giulia; che le leggi sugli spettacoli avevano in gran parte mirato a correggere gli inconvenienti deplorati nell' Arte. E non possiamo esser sorpresi, che in occasione della seconda tragedia domestica, che turbò così profondamente la vita della corte, si sia colpito, forse con soverchia severità, nella persona del poeta l' errore della composizione dell' Arte, considerata ingenuamente come causa o istigatrice dell' adulterio di Giulia con Silano.

Era troppo tardi, esclama il poeta, e Augusto stesso aveva assistito non senza plauso alla rappresentazione dei suoi carmi lascivi, fatta sul teatro:

> Et *mea sunt populo saltata poëmata saepe,*
> *Saepe eiiam oculos detinuere luos* 2).

E si potrebbe anche aggiungere, che il principe non era riuscito ad impedire o infrenare, colla sua condanna, il favore popolare, che applaudiva tuttora collo stesso compiacimento i carmi dell' esule 3), senza dar prova di quella tardiva adulazione, per cui la plebe, al dir di Giovenale,

1) *Trist.* 2, 217: « de te pendentem sic dum circumspicis orbem Effugiunt curas inferiora tuas. Scilicet imperii princeps statione relicta, Imparibus *legeres* carmina facta modis? Lusibus ut possis advertere numen ineptis Excutiasque oculis otia nostra tuis?... Mirer in hoc igitur tantarum pondere rerum Te *numquem* nostros evoluisse iocos »?

2) *Trist.* 2, 519-520.

3) *Trist.* 5, 7, 25: « carmina quod pleno saltari nostra theatro Versibus et plaudi scribis, amice, meis: Nil equidem feci — tu scis hoc ipse — theatris, Musa nec in plausu ambitiosa mea est ».

sequitur fortunam ut semper et odit
Damnatos 1).

Ma questo non ci autorizzerà a toglier fede alla causa diretta dell' esilio, con tanta difficoltà da noi assodata. Sotto il governo di Augusto fu immolata all'interesse politico la libertà del pensiero, bruciando pubblicamente le storie di Tito Labieno, le quali per lo strazio degli ordini costituiti e delle persone gli meritarono il titolo di idrofobo (*rabienus*) 2). E, sotto il suo successore Tiberio, il senato non ebbe ritegno di condannare le opere di Cremuzio Cordo, che alcuni anni innanzi avevano incontrato il gradimento o l'approvazione di Augusto 3).

Bisogna convenire che il principe fu assai più indulgente col poeta di Sulmona. Escluse i libri di lui dalle pubbliche biblioteche, e vietò anche il commercio privato dell' Arte. Ma non infierì contro la memoria e la fama del poeta, salvata dall' oblio, oltre che dalla benevolenza indulgente dei contemporanei, dal fervore con cui Ovidio consacrò gli ultimi lampi del suo ingegno poetico alla difesa della libertà dell' arte.

*
* *

Io ho additato, cominciando, quell' ispirazione sentimentale del dolore, che rende così poetiche e interessanti le malinconie dell'esule. E ritorno ora, senza volerlo, sullo stesso argomento, per rilevare un lato affatto nuovo delle Tristezze, sfuggito anche all'acume e al senso artistico dello Schiller. Il secondo libro è la gemma

1) Iuvenal. 10, 73.

2) Sen., *Controv.* X praef. 4.

3) Suet, *Tib.* 61: « obiectum historico quod Brutum Cassiumque ultimos Romanorum dixisset; animadversum statim in auctores scriptaque abolita, quamvis probarentur ante aliquot annos etiam Augusto audiente recitata ». Cfr. al riguardo le acute osservazioni del prof. Columba, *Il processo di Cremuzio Cordo* in Atene e Roma. Firenze, novembre 1901.

di tutte le composizioni poetiche ispirate dall' esilio, e si solleva sulle considerazioni personali e interessate del poeta, per assurgere nella sfera alta e serena dei sentimenti, in cui spazia e di cui si nutrisce perennemente ogni forma di arte grande e vera.

Anzitutto è degna di nota, in mezzo alle apparenze esteriori dell' ossequio cortigiano, la costante indipendenza dell' animo. Il poeta non dimenticherà neppure in seguito questa bella libertà di giudizio, e proclamerà nobilmente, di fronte ad Augusto, che il suo potere s'infrena, come innanzi al minaccioso animo di Catone, così innanzi alla libertà del pensiero e alle pure ispirazioni dell'arte.

> En ego, cum caream patria vobisque domoque,
> *Raptaque sint adimi quae potuere mihi,*
> *Ingenio tamen ipse meo comitorque fruorque:*
> *Caesar in hoc potuit iuris habere nihil* 1).

Noi abbiamo accennato già altrove a questi versi 2); ma è solo quì che essi ritrovano l'alta significazione ideale, onde son penetrati, or che la condanna di Ovidio, libera dal mistero, è apparsa alfine nella sua vera luce, come un'offesa alla libertà del pensiero e all'indipendenza dell'arte. E potremmo, nell'apparente mitezza dell'espressione adoperata dal poeta, per giustificare la duplice prepotenza consumata da Augusto nel suo matrimonio con Livia Drusilla, scorgere un apprezzamento degli interessi politici, che poteva inculcare un maggior rispetto o deferenza per quelii dell'arte. Il contrasto dà rilievo a questa significazione ideale, che io scorgo nella mite parola del poeta; il quale s' inalza d' un tratto sul principe, e mostra di poter comprendere, nelle sfere elevate della poesia, anche i meschini e passaggieri interessi della vita:

1) *Trist.* 3, 7, 45 segg.; cfr. anche 4, 10, 123: « nec qui detrectat praesentia, Livor iniquo Ullum de nostris dente momordit opus. Siquod habent igitur vatum praesagia veri, protinus ut moriar, non ero, terra, tuus ».

2) Cfr. pag. 25, n. 2.

Livia sic tecum sociales compleat annos,
Quae, nisi te, nullo coniuge digna fuit,
Quae si non esset, caelebs te vita deceret,
Nullaque cui posses esse maritus erat 1).

Ma queste son semplici ombre del mirabile quadro, di fronte alla luce piena che lo illumina in ogni altra sua parte. Il concetto fondamentale, a cui s'ispira la difesa di Ovidio, è questo, che l'arte non subisce il freno della legge morale, e che ciascun artista coltiva la forma speciale d'ingegno, che ha avuto in sorte dalla natura, senza essere perciò responsabile dei sentimenti, che quella gli detta dentro.

Nil igitur matrona leget, quia carmine ab omni
Ad delinquendum doctior esse potest.
Quodcumque attigerit, siqua est studiosa sinistri,
Ad vitium mores instruet inde suos.
Sumpserit Annales — nihil est hirsutius illis —
Facta sit unde parens Ilia, nempe leget.
Non tamen idcirco crimen liber omnis habebit.
Nil prodest, quod non laedere possit idem.
Ut tamen hoc fatear, ludi quoque semina praebent
Nequitiae: tolli tota thatra iube.
Tollatur circus ! non tuta licentia circi est :
Hic sedet ignoto iuncta puella viro.
Quis locus est templis augustior? haec quoque vitet,
In culpam siqua est ingeniosa suam!
Omnia perversas possunt corrumpere mentes ;
Stant tamen illa suis omnia tuta locis 2).

Non indagate le ragioni segrete dell'arte, continua Ovidio, e non domandate conto al poeta della forma del suo pensiero e dei motivi, onde più abitualmente egli trasse la sua ispirazione :

1) *Trist.* 2, 161 segg.
2) *Trist.* 2, 255 segg.

Arguor immerito. *Tenuis mihi campus aratur:*
Illud erat magnae fertilitatis opus.
Non ideo debet pelago se credere, siqua
Audet in exiguo ludere cumba lacu 1).

E del resto, egli soggiunge, la materia dei carmi non può essere indizio dell' animo e delle tendenze del poeta, il quale canta per l' onesto piacere di recar diletto agli altri, coi doni inenarrabili di cui la natura lo ha fornito 2).

Accius esset atrox, conviva Terentius esset,
Essent pugnaces qui fera bella canunt.
Denique composui teneros non solus amores:
Composito poenas solus amore dedi 3).

E l' autore passa in rassegna tutte le forme della poesia greca e romana, per mostrare qual larga parte abbia in esse l' amore, e per concludere che, senza di questa ispirazione, dovrebbe tacere, non che la poesia, ogni altra forma dell' arte.

His ego deceptus non tristia carmina feci,
Sed tristis nostros poena secuta iocos.
Denique nec video de tot scribentibus unum,
Quem sua perdiderit musa, repertus ego 4).

Nè il principe dal canto suo si era mostrato indifferente ai diletti, che procura quella forma più volgare dell' arte, che sono i mimi,

1) L. c., v. 327 segg.

2) L. c., v. 357: « nec liber indicium est animi, *sed honesta voluptas Plurima mulcendis auribus apta ferens* ».

3) L. c., v. 359 segg.

4) L. c., v. 493 segg. Par strano a pensarci sù, che si sia potuto dubitare così a lungo, che l' *Arte* fosse l' unica colpa di Ovidio.

In quibus assidue cultus procedit adulter,
Verbaque dat stulto callida nupta viro.
Nubilis hos virgo matronaque virque puerque
Spectat, et ex magna parte senatus adest.
Cumque fefellit amans aliqua novitate maritum,
Plauditur et magno palma favore datur.
Inspice ludorum sumptus, Auguste, tuorum :
Empta tibi magno talia multa leges.
Haec tu spectasti spectandaque saepe dedisti
— Maiestas adeo comis ubique tua est —
Luminibusque tuis, totus quibus utitur orbis,
Scaenica vidisti lentus adulteria 1).

Sembra una sferzata crudele all' ipocrisia del principe, il quale sommette le ragioni dell'arte a quelle di una morale troppo partigiana e compiacente, e non vieta di chiudere gli occhi alle infrazioni reali di questa, quando l' ambizione o un malinteso interesse politico glielo consigli. Basta, se non m' inganno, il breve saggio che ne abbiam dato, a far prova della libertà dell'animo del poeta e dell' altezza del suo sentimento artistico. Nè io intendo di scusare le sue colpe e le trasgressioni sfacciate del senso morale, le quali si risolvono mai sempre anche in una trasgressione dei fini più puri ed ideali dell' arte. Quel che è certo però, e nessuno potrebbe con diritto dubitarne, la musa di Ovidio fu punita, proprio nel punto in cui accennava a farsi più morale e severa 2).

1) L. c., v. 499 segg.

2) Tra le ipotesi strane, formulate per spiegare l' esilio di Ovidio, avremmo potuto ricordare anche quella dell'Ouwen, noctt. Hagan., Frankfurt 1788, II, cap. 5, p. 197, che Ovidio abbia sorpreso Giulia tra le braccia d' uno schiavo, e l' altra meno lontana dal vero esposta dal Leutsch in allgemeine Encyklop. von Ersch und Gruber, 3 Sekt., 8 Theil., p. 49, il quale rappresenta Ovidio come vittima di un intrigo di corte, a proposito dell' adulterio della seconda Giulia. E si potrebbero consultare ancora Appel, *Quibus de causis Ovidius relegatus sit.* Lipsiae 1872 ed E. Körber, *De Ovidii relegationis causis.* Petersburg 1883.

COMMEMORAZIONE

DI

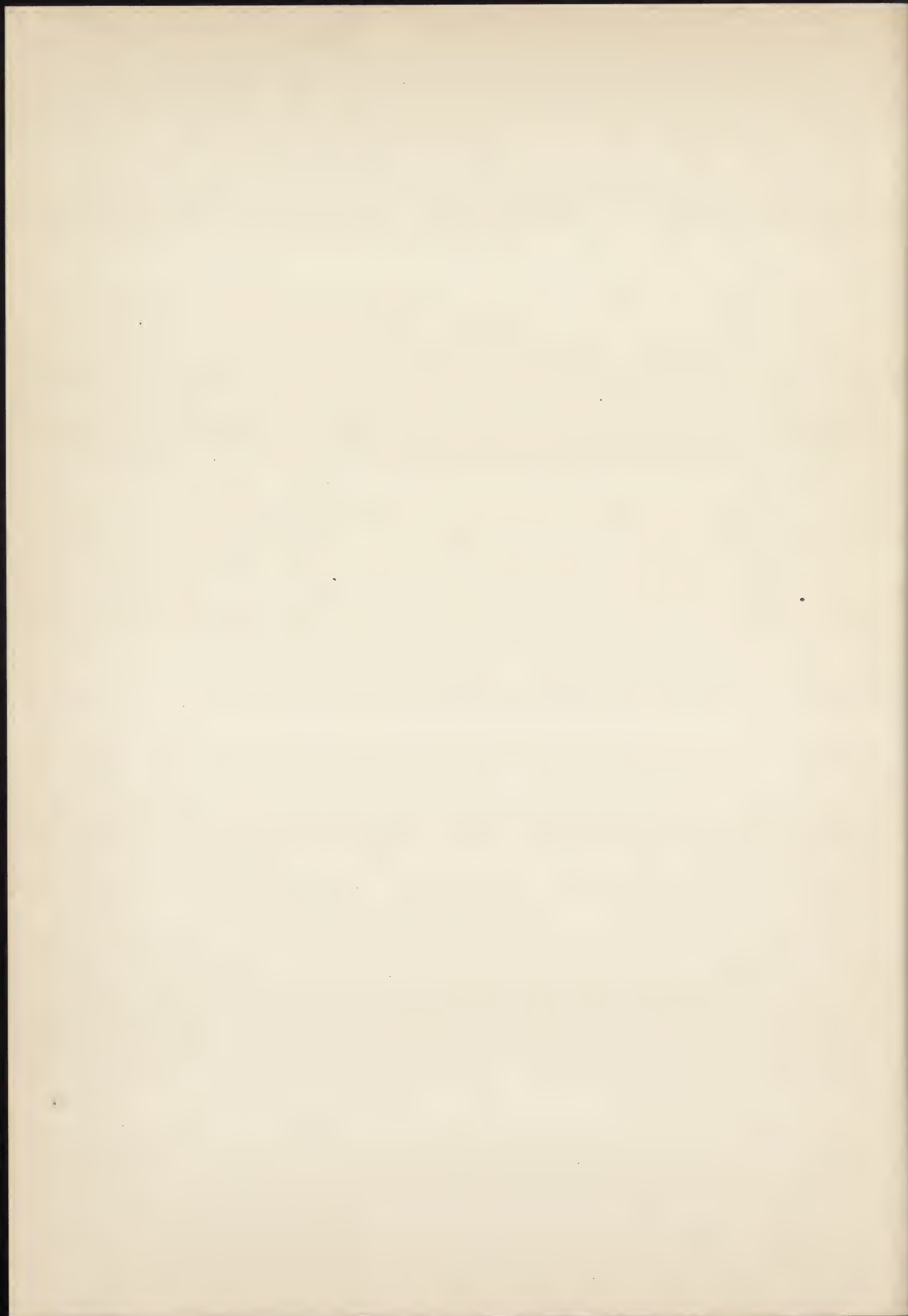
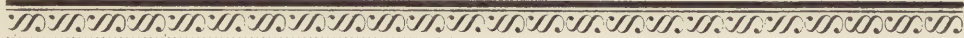
DOMENICO MORELLI

DISCORSO

LETTO ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 25 NOVEMBRE 1901

DAL SOCIO

EDUARDO DALBONO

Illustri e ragguardevoli signori componenti la Reale Accademia, vi prego di tutta la vostra indulgenza, se porgo a voi queste mie parole commemorative pel nostro illustre Morelli, così disadorne di quelle forme letterarie nelle quali voi siete maestri.

Io non ho mai scritto ed ho poco letto: le arti del disegno hanno preso la mia poca intelligenza ed il miglior tempo della mia vita.

Affascinato dalle forme e dai colori, ebbi il torto di lasciar molto indietro tutti gli studi letterarii, ed ora debbo accontentarmi di dire quel che sento con la forma povera e scorretta, che mi consente il mio nessun valore.

In ogni modo, farò, come dice Mefistofele, *farò quel che potrò per non seccar la gente.*

Quando seppi che la galleria Vonwiller era stata messa in vendita, mi vinse l'animo una profonda tristezza.

Io pensavo, ed avevo sempre pensato, che quella collezione sarebbe rimasta, in via dei Guantai Nuovi n. 68, per tutti i secoli avvenire.

L' idea che le opere ivi raccolte dal vecchio Comm. D. Giovanni Vonwiller, opere che erano state scelte con criteri molto sapienti e che rappresentavano tutto un lungo periodo dell'arte della pittura Italiana e massimamente Napoletana, l'idea, dicevo, che quelle opere dovessero inesorabilmente andare disperse qua e là per cadere in mani chi sa pur se amiche, mi rammaricò tanto da farmi lasciare tavolozza e pennelli per moltissimi giorni.

In quella galleria erano, oltre ai quadri di Maestri dell' Italia superiore (a cominciare dal glorioso Hayez), una ventina di opere del nostro Morelli, ed opere sue di epoche diverse, così che si poteva, in uno sguardo complessivo, vedere, ammirare, studiare le evoluzioni del suo genio pittorico e la varietà delle sue attitudini.

Già il Comm. Vonwiller — e fu una fortuna davvèro — quasi presago della triste sorte la quale doveva incogliere alla sua collezione, aveva voluto che uno dei più sentiti e de' più ammirati quadri del Morelli fosse sottratto a un ingrato destino; e così uno dei capolavori del Maestro, voglio dire il *Tasso che legge la Gerusalemme a Eleonora d' Este*, fu devotamente donato, e amabilmente accettato, da chi meglio d' ognuno poteva intendere quell'arte e quel dono, dalla nostra augusta Margherita di Savoja, che volle, con pensiero veramente regale e con delicatezza degna dell'animo suo gentile, porlo nella pinacoteca di Capodimonte, degna stanza per esso.

Ma di Domenico Morelli rimaneva ancora là, in quella raccolta, tale dovizia di opere che, ripeto, in un solo sguardo se ne poteva avere sufficiente cognizione per apprezzarne e considerarne tutto il merito.

Il disastro (poichè così credo di definir quella vendita) ebbe luogo nei giorni del 15, 16, 17, 18 aprile di questo corrente anno 1901.

La mirabile collezione andò frantumata !

Mi parve che l'anima del nostro Morelli dovesse in quei giorni infinitamente soffrire.

Morelli era ammalato già da qualche tempo e gravemente ammalato. La sua tempra resistente, per fierezza di volontà non volle

addolorarsi apparentemente, ed i successi della Esposizione di Venezia giunsero in tempo per dissipare l'amarezza, che certamente gli aveva arrecato la vendita della Galleria Vonwiller!

Morelli migliorò in salute, poi ricadde, poi si riebbe, poi ricadde daccapo e, la mattina del 13 agosto 1901, morì quasi repentinamente, senza soffrire agonia.

Quella grande tempra di artista aveva ragionato di arte e dipinto sino a poche ore prima.

Ora la galleria Vonwiller non esiste più. Ma, se ancora esistesse, io oserei pregare questi illustri signori componenti la Reale Accademia di accompagnarmi in quel museo e, a questo modo, e senza bisogno delle mie parole, si farebbero essi stessi gli interpetri della grandezza del nostro compianto maestro.

Alla morte di Palizzi era seguita quella di Verdi; la morte di Domenico Morelli sopraggiunse poco dopo: l'Italia perdeva, in così breve tempo, i tre suoi più grandi fattori dell'arte moderna.

Si è scritto moltissimo della vita e delle opere del Morelli, e in vita o dopo la sua morte.

E tutti quelli che ne hanno scritto hanno detto, più o meno, cose pregevolissime così intorno alla vibrante psicologia dell'individuo come riguardo alle opere sue. Ora le date, gli aneddoti, le particolarità di quella vita di arte sono così conosciuti, che mi parrebbe inutile ripeterli a voi, Illustri signori, che seguite certamente il lavoro della stampa in tutte le sue manifestazioni.

Il Lessona, il Villari, il De Zerbi, Carlo Tito Dalbono 1), Salvatore di Giacomo, Roberto Bracco, Arnaldo Vassallo, Yorik, (Ferrigni), Matilde Serao, Adolfo Venturi, Vittorio Pica, la Principessa della Rocca, Federico Verdinois, il Fradeletto, il Molmenti, Riccardo Forster, Mario Giobbe, Valentino Gervasi, il Padre Michele Autore,

1) Padre del pittore Dalbono.

Francesco Cimmino, il Duca Carafa d'Andria, il Prof. Ximenes e tanti e tanti che ora non ricordo, compresi molti forestieri fra i quali ricordo Elena Zimmern e Ashton Willard, tutti si sono occupati degnamente del Maestro.

Mi pare dunque inutile ripetervi come il Morelli sia nato in Napoli nel 1826 da genitori poveri, che non abbia voluto seguire la carriera ecclesiastica, come la madre avrebbe desiderato, che invece abbia cominciato a buscarsi il pane nell'officina di un meccanico e come, essendogli insopportabile quel mestiere e sentendosi l'anima piena di aspirazioni per le cose belle e la mente ricca di visioni pittoriche, sia entrato nell'Accademia di belle arti di Napoli, dove insegnava la pittura Don Camillo Guerra e D. Costanzo Angelini il disegno.

L'ambiente artistico di quel tempo era un ambiente così detto accademico, rigido, in cui l' insegnamento si mostrava parimenti severo e freddo.

L' arte della verità e l' arte romantica non ancora si facevano sentire nella nostra accademia.

Ma Morelli aveva già la mente piena delle letture di Lord Byron!

Già il mondo medievale, dalle festose e colorite immagini Ariostesche, aveva penetrato l'anima del Morelli di tutto il suo fascino; così che egli si trovava a disagio in quell' ambiente, pieno di Lacoonti, di Caracalli, di Antinoi e di Discobuli, tutti di gesso, dai quali non si poteva allontanarsi, se non dopo un lunghissimo tirocinio, per poi essere ammessi allo studio del nudo e della pittura. Nè quei gessi si disegnavano di primo acchito con i loro chiaroscuri, ma bisognava disegnarli per lungo periodo di tempo a contorno, e in questo studio l'Angelini era un maestro *hors-ligne*.

A me pare che non sarà inutile fermarci un poco sulle condizioni artistiche di quel tempo.

Prima di tutto, mi sembra che troppo si scagli l'anatema su quelli che tenevano il regno dell' arte durante quegli anni, poichè, se essi erano rigidi e spesso mancanti di fantasia, alla maniera no-

stra di vedere, dovevano essi così essere necessariamente, pensando che questo modo accademico veniva a rifare lo stile, liberandolo dalle sfrenatezze, a cui i così detti *manieristi* lo avevano portato.

Si noti bene che io non intendo dir male delle sfrenate e matte composizioni di quei maestri; poichè fra quelli erano artisti da sbalordire per il loro talento: si tratta del Solimena, di Luca Giordano, del Tiepolo, del Conca, del Padre Pozzi e di tanti e tanti altri, i quali finalmente col delizioso avvenirista Watteau componevano tutto un periodo di una vera magnificenza di arte, un periodo che noi chiamiamo appunto dei *manieristi*.

Venuto l' Impero, l'arte delle grazie e dei ghirigori, l' arte dei minuetti e delle *Pavanes* cadeva al rombo dei cannoni, al frastuono delle trombe vittoriose. L'inno agli Eroi empiva il mondo di tale un senso di maschilità, che tutto dovette inesorabilmente seguire un simile sentimento.

La Francia dettò la legge di questa nuova êra, e le arti seguirono la volontà delle vittorie!

Gli Eroi! Ecco il grido, ecco il sospiro di tutte le anime!

Avanti, dunque, le Termopili, Ajace, Ercole, Teseo, Muzio Scevola, Coriolano, Temistocle e tutti questi signori, che voi conoscete meglio che io non conosca.

Siccome questi eroi erano giunti a noi in forma sensibile per mezzo della scultura, così l' arte per eccellenza fu la scultura e basterebbero i nomi di Canova e di Thorwaldsen, per dire quanto quest'arte fosse in prospere condizioni in quel tempo.

Il marmo, il bronzo, le sostanze più durevoli per tramandare ai posteri il ricordo e le gesta dei grandi, dei vittoriosi! E ciò non basta. Anche gli eroi del tempo dovevano essere deificati alla maniera degli eroi antichi! E così abbiamo potuto ammirare Napoleoni, Luigi, Ferdinandi, nudi o vestiti alla Romana o da Minerva. La moda! Oh, la moda seguì i conquistatori sino al ridicolo!

L' architettura e la decorazione seguirono lo stesso andamento e presto le reggie ed i sacri templi si convertirono in reggie e templi pagani!

Marmo da per tutto, dentro e fuori, ornati rappresentanti elmi codati, scudi, daghe, lancie e le scritte S. P. Q. R. da per ogni dove e da per ogni dove aquile e lupe a non finire, ed il tutto coronato di quercie e di allori!

In breve, una pittura che armonizzasse con questo stile doveva anche essa essere una pittura statuaria, per cui ne risultò che il colore, più che essere una parte integrante del dipingere, finì con l'essere un fatto secondario, utile solamente ad aiutare il chiaroscuro, colorendolo.

Voi quindi comprendete come, in quei grandiosi e marmorei ambienti, i quadri destinati ad adornarli dovevano essere precisamente quelli di David, di Camuccini, di Benvenuti. Erano questi i grandi maestri dell'epoca.

Era David in Francia l'iniziatore magnifico di quest'arte *imperiale*. Era Camuccini in Roma il più feroce nella rigidezza del genere. Era il Benvenuti nell'alta Italia il più geniale.

Questi artisti nel loro genere erano sommi: la fermezza del disegno, l'ordine e il ritmo delle loro composizioni, la nobiltà degli atteggiamenti e la grandiosità delle linee e della scelta dei soggetti li resero celebri anche sino a noi e rispettabili, malgrado le evoluzioni, che l'arte ha subito, e malgrado gli enormi difetti di una logica erronea, che urta spesso il buon senso.

Questi medesimi artisti fecero scuola pur fra gli attori: col Monti, la Ristori, l'Aliprandi, sino al Salvini, che recitarono secondo quel sentimento. Parecchi di voi ricorderanno il magnifico *tu* della Ristori nell'Oreste (se non sbaglio), una vera emanazione dell'arte del Camuccini.

Napoli dunque doveva incontestabilmente seguire lo stile del tempo; ma bisogna dire, ad onor del vero, che il Napoletano ha in generale qualche cosa che sempre lo distingue, anche quando è obbligato a fare quello che fanno gli altri.

Ho già detto che il Benvenuti era il più geniale degli *Imperialisti;* ed in fatti vi è un suo quadro nella chiesa di S. Francesco di Paola, rappresentante *la comunione di S. Ferdinando*, che è già

un quadro non solamente *Imperialista*, ma pure sentimentale e dipinto non per coloritura dei chiaroscuri, ma per forza intima di colore. Non così, nella medesima chiesa, il *S. Francesco di Paola* del Camuccini, che è al solito un quadro Imperiale Greco Romano.

Si vede che i nostri artisti discutevano su queste manifestazioni pittoriche; e, sebbene l'andazzo (come dice il Morelli) era di ammirare più il Camuccini, pure i Napoletani gradivano meglio l'oscuro quadro del Benvenuti di quello, direi quasi, *marmoreo* del Camuccini.

È evidente che il nostro D. Camillo Guerra, dipingendo nel 1834 *Venere e Adone* pel pensionato di Roma, atteggi Venere alla maniera di una graziosa danzatrice del Canova; ma pure egli ne modella e colorisce il nudo con arte Tizianesca e conferisce alle due figure un movimento pieno di personale vivacità.

Guardiamo i concorsi di Mancinelli e Ciccarelli, (Pinacoteca di Capodimonte). Nel primo (*Ulisse che lancia il disco*), un disegno franco, flessuoso, movimentato con verità ed un colore sobrio ed armonioso da far credere che la tavolozza servisse davvero a qualche cosa. — L'altro (il *Filottete*), meno vero e più accademico nel movimento, ma di una vivacità di tinte e di una luce così smagliante, come di una figura che si trovi veramente all'aria aperta. Poco dopo, il Mancinelli eseguì il *S. Carlo Borromeo che cura gli appestati* per la chiesa di S. Carlo all'Arena, e questa tela giustamente ebbe un successo strepitoso.

Mancinelli in quel quadro dà un addio alla statuaria e, ricordando il Domenichino, dipinge con verità e raggiunge in molti punti del quadro medesimo una realtà ed un' efficacia, da destare in quel tempo le più grandi meraviglie!

Quel quadro faceva dimenticare il famoso Camuccini!

Ancora l' ambiente era in Italia saturo del classicismo: la Mitologia e gli eroi di Omero ne avevano preso possesso.

L'Hayez dipingeva, nel genere dell'Appiani e del Sabatelli, soggetti mitologici: il grande Alfieri signoreggiava col divino Foscolo preparando a Giacomo Leopardi la fusione della forma classica coi

sentimenti più reali e più intimi! Ma, sebbene l' Italia avesse il vanto di così grandi artisti, pure non era essa che doveva iniziare il vertiginoso movimento dell'arte del cuore, dell'arte romantica, dell'arte vera.

Intanto che noi eravamo maestri dell'arte classica e che chiamiamo *Imperiale*, dal Nord si scatenava una tempesta della quale noi risentivamo con ritardo, come si sente il tuono lontano, quando il fulmine scoppia a sterminata distanza, e qui non furono che pochissimi, che fiutarono l'odore del temporale.

Caduto l' Impero, la forma Greco-Romana sembrò gelida. L'essere umano sentì il bisogno di amare senza gl'ingombri di quelli enormi e pesanti cimieri codati.

Gli Eroi di Omero dovettero cedere il posto alle semplici creature di questa misera valle di lagrime.

Al freddo e superbo marmo succede l'umile, ma confortante legname, le suppellettili italiane del 1600 così suscettibili alla pratica riduzione per il *comfort* della vita ritornano in voga.

Alle stoffe di un sol colore, gravi e solenni, seguono i tessuti di seta, arabescati e variopinti.

I viaggi in Oriente ed i quadri di Paolo Veronese (da Napoleone tolti a Venezia per abbellire le sale del Louvre) agiscono freneticamente sulla fantasia degli artisti e dei buongustai.

Tutto il movimento della moda, nei vestimenti, negli addobbi, nella decorazione e nelle arti di ogni genere, subisce una trasformazione vertiginosa.

Eccovi Walter Scott, Chateaubriand, Lamartine, Victor Hugo!

La Francia, il cuore del mondo, ove non giunge a creare, traduce e divulga le creazioni altrui. Shakspeare, tradotto in francese, diviene popolare e fa dimenticare Alfieri e Racine.

Eccovi l'orientalista Byron. Il sole di Oriente, le scimitarre damaschinate, le cupole dorate delle moschee ed i misteri del Bosforo fanno dimenticare i severi templi Greco-Romani, le tuniche di lana, gli elmi e le corazze degli eroi di Omero.

La Grecia moderna leva un grido di dolore, che interessa e strazia tutta l' Europa civile.

Scio ! Missolungi ! Canaris ! I martiri della moderna Grecia commovono le anime gentili, le anime tutte sono rivolte agli oppressi che si difendono e cadono, un senso di pietà è penetrato nel cuore dell' Europa. Il rumore del cannone più non inebbria, ma annoja; la forza bruta, anche gloriosa, subisce le prime discipline a traverso la sferza della critica, che rivendica il dritto della coscienza pubblica: pare che le arti diventino condottiere del sentimento umanitario e si mettano alla testa del movimento.

Addio alla Vestale di Spontini, ai dolci Orfei, alle Zelmire, alle Palmire, agli Alessandri ! Sorge terribile Guglielmo Tell, il fiero montanaro, che si ribella contro l' orgoglioso tiranno e la musica penetra più che mai nelle anime sensibili e ne centuplica l'entusiasmo e gli spasimi. *Anatema a Gessler* ! ed il pubblico scatta in una rivoluzione in teatro e grida: *Anatema a Gessler* ! mentre la soave Margherita del Goethe, la simbolica Margherita, prepara alla martire moderna, a Margherita Gautier, il grido delle *Dame aux Camelias*

Gran Dio, morir sì giovane !

Gericault dipinge *I naufraghi della Medusa*, Delacroix il celebre colorista, dipinge nel 1830 *La barca di Caronte* ed il *Massacro di Scio*. Paolo Delaroche dipinge nel 1834 *La Grey al patibolo* ed i *Girondini*, Gallait dipinge *Giovanna la Pazza* — Vernet, Decamps e Marillait viaggiano l' Oriente e ne riportano tesori di linee e di colore, e Couture e Diaz mettono a soqquadro la tavolozza di Paolo Veronese, per creare la tavolozza irridescente della modernità. Non è una ricostruzione, non è un progresso, non una evoluzione : è una vertigine !

L'arte della pittura, divenuta accessibile ai borghesi, diventa un bisogno, diventa una mania.

⁂

Ma qui faccio una breve pausa e mi domando: Ma ho io il dritto di annoiare questi ragguardevoli ed eletti signori con una filza di nomi e di notizie, che essi già conoscono meglio che io non conosca?

Io desidero alla meglio ricordare l' ambiente del tempo, in cui il genio del nostro Morelli cominciò a dare alla luce tante gloriose pagine del suo talento.

La grande figura del Morelli io non la so vedere senza il fondo sul quale deve staccarsi; però vi prego ancora di volermi sentire, acciocchè io completi l' insieme di questo fondo con tutte le necessarie tinte, perchè voi possiate meglio raffigurare le linee della figura del Maestro.

In tutto il periodo degli *Imperialisti* la luce che illuminava i corpi e le cose dipinte era una luce arbitraria, che costituiva in quelle opere una monotonia di effetto tale da farle somigliar tutte.

Il colore era un istrumento di accompagnamento all' opera stessa, ma non ne era una parte integrante; e le sensazioni che si ricevevano dalle opere di questi erano molto limitate come sensazioni dette pittoriche, e con quell' arte, da questo punto di vista, si era andato molto indietro agli antichi; i quali, anche illuminando le loro tele con luci convenzionali e arbitrarie, pure tentavano spesso degli effetti, che meglio potevano essere adeguati al soggetto e meglio potevano interessare e colpire lo sguardo e la mente.

Rembrandt ci dà delle sorprese e delle sensazioni inaspettate solamente con la colorazione differente da un quadro all' altro.

Guardate la *Ronda di Notte* — in quel bujo, come quelle figure dei signori e delle guardie sono illuminate fantasticamente dalle fiammelle delle lanterne!

Guardate *Il convito di Canaan* del Veronese, e voi vi sentirete ringiovanire alla vista del sole che risplende su quelle magnifiche

architetture, i cui riflessi si ripercuotono sulle stoffe e sulle gemme dei ricchi convitati.

Se nella *Ronda* di Rembrandt quella semioscurità ci fa assistere, con tanta realtà, con tanta efficacia, ad una scena notturna, con pari efficacia il Veronese ci fa assistere ad un convito, non solo rallegrato dalla giocondità dei volti e degli atteggiamenti, ma ancora dal sole che profonde i tesori delle sue iridiscenze in tutta la vastissima tela.

Ora questo dominio della luce e del colore, ed il carattere di essa, era quasi scomparso nella pittura degli accademici.

Quelli che più si erano occupati a conquistare questa parte integrante dell' arte della pittura sono stati i così detti paesisti.

Essi, non distratti dal discorso umano, dalla situazione pittorica, spesso dalla situazione drammatica, spesso ancora dal lavoro di ricostruzione archeologica di costumi, di monumenti e di tutto quello che accompagna un quadro a soggetto, potettero più agevolmente studiare la luce e il colore.

Però l' arte del paesaggio, mercè i Fiamminghi e mercè il sommo Lorenese, il Poussin, il Ruisdael e Salvator Rosa, venne a noi prendendo sempre più proporzioni e interesse singolare: e nel 1830 il risveglio di quest' arte in Francia e in Inghilterra fu di un tale valore da far cambiare del tutto la faccia della pittura.

Le opere dei Rousseau, dei Corot in Francia, e quelle di Constable e Bonnington in Inghilterra, nelle loro più umili ed intime espressioni della natura, oscurarono non pochi Alessandri, non pochi Cesari, non pochi Napoleoni e fecero dimenticare, ma per breve tempo, anche i prodigi della fantasia di Turner.

La Francia e l' Inghilterra erano dunque alla testa del movimento complessivo dell' arte nuova.

La Germania invece rimescolava l' arte accademica, portandola alla fase allegorica con le forme Michelangiolesche per mano di Cornelius e Kaulbach: ella aspettava ancora i rigeneratori del vero. Aspettava Knaus e Menzel.

L' Italia, ed il regno di Napoli specialmente, rimaneva un poco tardiva alle nuove *tendenze*.

In quel tempo non era così facile, come oggi, affrontare il passaggio delle Alpi, troppo lusso per la gioventù, un pericolo per i vecchi.

Nè la diffusione della stampa illustrata era così ampia, così ricca, da mettervi al corrente, da un giorno all'altro, del movimento artistico e scientifico dei due mondi.

La sola meta che rimaneva più accessibile ai nostri artisti era Roma.

In Roma, nella divina Roma, si poteva fiutare il vento un poco meglio, poichè era là che convenivano artisti di tutte le nazioni, che, o per il pensionato o perchè il sole d'Italia e i capolavori dell'arte e la magnificenza degli antichi monumenti ve li facevano raccogliere, rendevano quella città un centro vivissimo dell'arte in tutte le sue manifestazioni.

Là, dal 1840-1850, troviamo i così detti *Puristi*, i quali, come Flaxman era inspirato dai vasi Etruschi, s' inspiravano ai quattrocentisti ed alla prima maniera di Raffaello, traendone un genere mistico di disegni a contorno rappresentanti i fatti del vecchio e nuovo testamento, e fra questi l'Overbek aveva il primato.

Là troviamo i Francesi del pensionato, quali l' Hebert, che dipingeva *La zattera della malaria nelle Paludi Pontine*, e Leopold Robert che classicizzava i soggetti popolari Italiani.

Vi erano pittori Tedeschi, che già si riscattavano dalle vecchie formole e studiavano gli effetti del sole sulle cose e sulle figure, fra i quali eccelleva il Ridel; e poi il Coghetti, il Chierici, il Consoni (detto il Raffaellino) ed i paesisti Marko, d'Azeglio, il delizioso Van Muyden, Bassi, e tanti e tanti altri che sarebbe lungo il nominare.

Una capatina a Roma valeva molte lezioni di tutte le accademie di questo mondo per chi avesse sentito veramente il fuoco sacro dell'arte, e questo fuoco Morelli lo possedeva in tutta la sua facoltà divampatrice.

Egli anelava il momento di vedere Roma: quegli studi rigidi e metodici fatti all'accademia di Napoli erano per lui come una pu-

nizione al suo genio divinatore, e tutti sono d'accordo nel credere che Morelli doveva maledire quel periodo scolastico accademico.

Io però sono di contrario avviso. Io credo, invece, che quelli studi fermi, severi e monotoni sieno stati un ottimo fondamento alla fantasia Morelliana.

Quelle teorie e quelle pratiche potevano essere povere, monotone, piene di pastoie e tutto quel che vi pare; ma in quell'insegnamento non vi erano frodi per parere e non essere, non vernici seduttive e salti di classi indigeste. Nè D. Costanzo Angelini (l'impeccabile disegnatore) nè D. Camillo Guerra si lasciavano sedurre dai talenti più o meno precoci: quelli erano rigidi e severi, come Zingarelli al nostro collegio di musica, il quale (si racconta) quando Bellini, glorioso dei successi del Pirata, lo andò a visitare per abbracciarlo commosso dei suoi propri trionfi, molto calmo gli disse: *Piccerì mo è 'o mumento che t' avarrisse mparà a musica, pecchè tu 'o ssaie, tu sì ciuccio assaie!* — Scusate se è poco!

Bellini era un genio, ma Zingarelli non era ancora contento degli studi di lui.

Ed infatti, Bellini, per possedere magistralmente i mezzi dell'arte, studiò molto in appresso e ci diede la *Norma*, la *Sonnambula* e i *Puritani*, opere magistrali. E chi sa quali altre mirabili creazioni egli ci avrebbe dato, se morte non lo avesse distolto!

Morelli, in quel periodo, che egli ricorda con rammarico, dovette fare studi molto utili e molto serii, poichè l'opera sua anche in principio della sua carriera è sempre equilibrata e le sue fantasie avvenire non turbano mai le leggi fondamentali della estetica e della pura estetica latina.

Quelle sbadate pennellate e quelle disinvolte messe in iscena dei suoi personaggi e quelle così dette macchie o bozzetti, che sembrano usciti così per vera combinazione dal suo cervello, quanta sapienza invece racchiudono e come sono sempre ossequenti alle pure leggi del bello e del magnifico classico stile!

Dunque in grazia ai rigidi insegnamenti d'allora, Morelli potette

dare una capatina a Roma, senza sconvolgersi le cervella e potè dire come il Correggio (dopo aver visto Raffaello): *son pittore anche io*.

Ritornato da Roma nell'anno 1845, fece il concorso pel pensionato e lo vinse insieme con l'Altamura, che ebbe il 2.° premio.

Questo quadro di concorso, che rappresenta l'Angelo e Goffredo nella *Gerusalemme* del Tasso, è un quadro di figure terzine e si può sempre vedere nel nostro Istituto di Belle Arti.

Esso già raccoglie in sè tutto il movimento artistico del tempo non solo, ma mostra una individualità ed un modo di sentire tutto proprio. Già la colorazione armonica e le linee di un incasso parimenti armonico ed i movimenti dei personaggi nobilissimi ed espressivi ed una tecnica semplice e sapiente dànno a questa tela, anche oggi, un interesse ed un fascino assai notevole.

Quello non è un semplice quadro di pruova, di concorso, quello è già un quadro sentito, amato e di un risultato incantevole!.

Quel quadro fu senza indugio giudicato il migliore, e Morelli ritornò in Roma vincitore.

Ma poco vi potette rimanere; e, dopo i fatti del 1848 (salvo per miracolo dalle fucilate svizzere), egli dovette restare in Napoli.

Fu nel 1849 che gli fu dato fare una scappatina a Firenze.

In questo periodo eseguì quadri di piccole dimensioni, tutti più o meno di soggetti romantici, come *Il bacio del Corsaro*, come *Wander Welde tra i Pirati*, come *I Martiri al rogo*, che si vedono ora nella Pinacoteca di Capodimonte, di una esecuzione deliziosa e di un insieme commovente. Appresso, coi *Martiri trasportati dagli Angeli*, egli iniziò quella pittura robusta, che già preconizza le solidità degli *Iconoclasti*.

Ma lasciamo per un momento il nostro grande Morelli nel suo studio nel gran palazzo di Tarsia, intento a dare le ultime pennellate al quadro del *Cesare Borgia*, e ritorniamo al fondo del nostro quadro, ora tutto Napoletano.

Se Morelli divinava tutto un mondo pittorico, già destava le più accanite discussioni.

L'ambiente in Napoli non era poi così muto e freddo come si crede-

Morelli già si elevava sugli altri, ma quelli sui quali egli si elevava non erano dei ciechi da far ripetere il solito motto: Nella terra dei ciechi beato chi ha un occhio.

Qui invece, per elevarsi, di occhi ce ne volevano quattro.

Mancinelli era il più completo degli artisti e signoreggiava maestro alla direzione delle scuole di pittura e disegno del nostro Istituto di Belle Arti, posto vinto nel concorso fatto con Michele De Napoli, un disegnatore anch' egli robusto e gagliardo. L' architetto Francesco Forte, celebre e disgraziato ritrattista, oggi quasi ignorato, il Postiglione, un puro Raffaellista ed un disegnatore sapiente ed elegante, il Bonolis, il Marsigli, il vecchio Cammarano (1), l'Oliva ed il Ruo, per dire dei maggiori, tenevano alto prestigio dell'arte.

Ai paesisti Cesarei, fra i quali il Volaire, il Pequignon, l'Hackert, il Fergola ed altri, era qui succeduto all' Insegnamento l' Olandese Pitloo.

Questo *Monsieur* Pitloo, lasciati da banda i ricordi dei vecchi paesaggi Fiamminghi e innamorato della luce e delle fulgide colorazioni del nostro cielo, si diede animo e corpo a studiar queste con un mezzo molto ingegnoso e di grande risultato, che divenne poi col tempo, ai giorni nostri, il modo adottato da tutti per gli studii all'aria aperta delle così dette impressioni. Il Pitloo usciva di casa portando seco un piccolo cassettino, che conteneva parecchi pezzi di carta per dipingere ad olio, una piccola tavolozza, pochi colori, pochi pennelli.

Egli si fermava dove riceveva qualche impressione pittorica.

Un effetto di luce, un partito di nuvole, un raggio di sole, un addensarsi della bufera, una levata o un tramonto, un effetto di nebbia, un insieme di figurine, un albero, una strada, tutto ciò che colpiva il suo sguardo artistico e che egli traduceva dal vero direttamente con grandissima celerità su quei suoi piccoli pezzi di carta.

(1) Fratello del poeta e zio del Prof. Michele Cammarano.

Questa celere pittura *en plein aire* fu detta macchia o impressione.

Ben presto intorno a quest' artista si riunirono moltissimi seguaci, che egli conduceva sui colli, sulla marina o nell' aperta campagna, viaggiando così in pellegrinaggio tutti i più incantevoli punti di vista del nostro golfo.

Al Pitloo si debbono i nomi di Vianelli, Paliotti padre, dei Carelli, Duclere, Gigante, La Volpe, Smargiassi, De Francesco, Franceschini, e tanti altri sino ai Palizzi, e tutti questi costituirono un nucleo di artisti di un tipo assolutamente napoletano, che il Villari denominò *Scuola di Posillipo* 1).

Questa, dunque, Scuola di Posillipo, che chiameremo pure *cacciatori al volo*, come si suol dire, diede un allarme assai vivace ai Figuristi del tempo. Essi li avvisarono che colorivano falso e facevano soggetti all' aria aperta, dipingendoli alla istessa maniera come nell'interno dei loro studi; ed allora questi spesso venivano chiamati dai figuristi a dipingere i fondi e correggere le tinte dei personaggi.

I più restii ad accettare simili nuove dottrine si dovettero piegare e correre all' aperto e piantare la baracca *en plein aire*. Il Mancinelli medesimo mise il suo modello all'aria aperta, al sole, e ne tentò gli effetti.

Ecco dunque che tutto un nuovo dizionario di termini si scaraventa nel mondo della pittura. *La luce, il vero, l' impressione, la macchia, il tono, il valore, la distanza.*

Chi, con la pittura ad olio, chi col disegno, chi con l' acquarello (dove il Gigante fu insuperabile !), essi si giovavano di tutti i mezzi pittorici, purchè si procedesse alla conquista della verità.

Si deve dunque a questi umili pionieri, ai Rousseau, ai Pitloo, a questi figli di Claudio e Ruisdael l' avere inculcato agli artisti tutti l'osservanza, il rispetto, la religione della natura.

Furono, forse, i Claudii, i Ruisdael, che dissero a Beethoven:

— Sorgi ! e sia il tuono e la tempesta che inspiri il tuo genio

1) Di questa Scuola di Posillipo il nostro illustre Di Giacomo ha pubblicato, nel giornale Mezzogiorno Artistico, uno studio assai interessante.

immortale, in un'opera, nella tua Pastorale, che più che la pietra e il bronzo sfiderà i secoli avvenire.

La diffusione di questi principî divenne sempre più stringente, e Napoli presentò in quel tempo l' inizio di un' arte, che doveva poi signoreggiare con Filippo Palizzi, il quale, continuando il suo studio incessante della Natura, chiedeva ad essa medesima, ad essa direttamente (e l'otteneva) il codice della Tavolozza moderna.

Abbiamo lasciato Morelli nel suo studio, nel gran palazzo di Tarsia; dove è intento a dare gli ultimi ritocchi al grande quadro, *Cesare Borgia all' assedio di Capua.*

Ho presente ai miei occhi, come se fosse ora, quello studio, il quadro, Morelli e la signora Virginia sua sposa.

Io era ragazzo e mio padre, quando voleva farmi un grande regalo, mi accompagnava spesso, negli studi degli artisti, nei musei, nelle chiese.

Mi condusse, era una bella giornata, nello studio di Morelli. Entrammo e una bella, giovanissima signora, bionda, dagli occhi cerulei, ci aprì la porta dello studio: era la signora Virginia, la sua adorata consorte 1).

Vi era tutto un fumo bluastro, poichè Morelli, nell'ombra, seduto su di un divano, fumava e guardava sul quadro che aveva dinanzi, alla distanza di 3 o 4 metri.

Anche nell' ombra io vidi subito Morelli: un bel viso virile, espressivo, dalle folte sopracciglie, dagli occhi penetranti e tutto insieme un certo che di misterioso e di semplice nei modi.

Poche parole non complete, accenni di parole staccate . . . . .

Mi precipitai con l' imprudenza e la nessuna buona educazione che hanno i ragazzi impertinenti, come era io, e mi misi a osservare il quadro dando salti di gioia!

1) La signora Virginia Morelli-Villari, donna di virtù esemplari.

— Papà ! papà ! Che cosa magnifica ! Che cosa magnifica !

Mi ricordo che Morelli sorrise benevolmente e mi afferrò di dietro per le braccia :

— Eh ! eh ! Ma gli piace la pittura ? — disse a mio padre, e qui un piccolo discorsetto di occasione.

Io ricordo il quadro e l' ho presente. Che cosa affascinante ! che splendida composizione , che movimento , che anima ! e poi sopra tutto che grazia, che simpatia! Io credo che questa parola *simpatia* in pittura sia nata dopo che Morelli ha dipinto.

Voi, signori, sapete meglio che io non sappia che significa *simpatia*.

Simpatia dev' essere quel che si dice, attrazione, fascino, seduzione, incantesimo ! !

Ebbene io non poteva staccarmi da quel quadro, e si fece tardi, e mio padre mi condusse via, promettendomi che saremmo ritornati a vedere Morelli.

Fu nel 1855, alla grande Esposizione in Napoli di quell' anno, che vedemmo *gl'Iconoclasti*. Era una pittura diversa da quella del *Cesare Borgia*; quella era più delicata, più condotta, più dorata e di una superficie gustosa, piacevole, elegante , mentre quella degli *Iconoclasti* era una pittura assai robusta, non dorata, ma spinta nei colori e grigia nelle tinte fondamentali e di una superficie grezza che lasciava vedere il lavorio dei ruvidi pennelli. Però allontanandosi di qualche metro dal quadro, l' effetto era sbalorditivo : un rilievo da far sembrar le figure vive e dei colori che non si trovavano i simili in tutta la Esposizione; quelli somigliavano ai colori dei mosaici Bizantini ed il quadro era Bizantino. Quegli scalini di pietra grigia, che evidenza! quella testa del monaco pittore, che espressione !

La folla era enorme presso a quella tela, e molti criticavano, e molti andavano in ammirazione.

Il resto della Esposizione era vuoto (e ce ne erano quadri), e la gente usciva, criticando ed ammirando ad un tempo; non sapevano che diavolo fosse questa pittura, che rimescolava in loro tutte le passioni, che li sensibilizzava come delle corde elettriche.

Finalmente arriva Re Ferdinando in Esposizione:

— *Chi ha fatto stu quadro?*

— Maestà (dissero i signori ed i professori che l' accompagnavano), Morelli, quel giovane pensionato.

— *Ah, aggio capito; chiammamillo* — e Morelli si presentò timido e mezzo impaurito. — *Che è stato?* — disse il re; e Morelli, sempre impaurito, fece un inchino. — *Haie fatto nu bello quadro! Haie fatto nu bello quadro!* — e poi altre cose gli disse, vedendolo ferito alla fronte — e gli disse: *Nun fa 'a pittura cu cierte penziere a dinto! 'O ssaie? Haie capito?* —

Però, dopo tutto, il re mandò a chiamare Morelli alla reggia, s' intrattenne con lui lungamente e gli affidò subito le decorazioni della magnifica cattedrale di Gaeta. Re Ferdinando era già convinto del genio di Morelli e, come scrisse Carlo Tito Dalbono, Morelli era già il despota della pittura Napoletana.

Il sig. Vonwiller, un ricco signore Svizzero, di nascita napoletano, di cuore e di sentimenti nobilissimi, pensionò il Morelli perchè eseguisse per lui tutti i quadri che voleva.

Primo pensiero del Morelli, dopo i successi degli *Iconoclasti*, fu di vedere l'arte moderna e antica in Europa; ed insieme col signor Tipaldi 1) e poi insieme col Vonwiller viaggiò e vide l'arte in Francia, nel Belgio, in Olanda, in Germania, e di ritorno si fermò a Milano, e poi a Firenze.

A Milano si legò in amicizia strettissima col Pagliano e conobbe l'Hayez, che già vecchio ebbe pel Morelli grande ammirazione.

L'Hayez, il glorioso vecchio, che noi abbiamo lasciato giovane

1) Il Tipaldi, negoziante di oggetti di arte, persona coltissima ed amico del Morelli, primo in quel tempo a far venire dall' estero i prodotti utili alle arti del disegno e le riproduzioni incise e fotografate delle opere estere più celebrate.

dipingendo scene mitologiche sullo stile dell' Appiani e del Sabatelli, avea già dato un impulso grandissimo all'arte romantica nel Lombardo Veneto, e già tutta l' arte in Italia riprendeva nel sentimento del vero un dominio personale con i Pagliano, l' Induno, il Bertini, l' Ussi, il Faruffini e tanti altri.

Morelli si fermò lungamente a Milano e vi dipinse in parte i quadri del *Lara*, del *Bagno Pompejano* ed altre tele; poi si arrestò a Firenze ed in queste città gli artisti si strinsero intorno a lui e volevano che restasse con loro.

Ma Morelli era napoletanissimo e già la nostalgia lo prendeva per il collo.

Egli ritornava in Napoli e compiva la *Mattinata Fiorentina*, *I Freschi a Venezia*, e poi *La barca della vita*, e poi *I profughi di Aquileja*.

Ah! Vonwiller, dove sei! Queste opere, che rappresentavano tutta la *verve* della natura Morelliana, erano precisamente nella tua Galleria!

Signori! Come dirvi di quei quadri? Come spiegarvi l' arcano, il mistero della colorazione del *Conte Lara*?

Quale insuperabile sentimento di forme e di colori!

Quale robustezza di tinte, che fattura magistrale, convinta, efficace, vera, nobile, parlante! Quella piccola tela è un tesoro.

Oh! ricchi mecenati della grande America, della nebbiosa Albione, dove siete? Perchè non siete venuti qui a vedere che reali tesori di arte erano chiusi in quelle mura ai Guantai nuovi n. 68? E perchè non siete venuti a spendere molte centinaja di migliaia di lire qui da noi, alla vendita della galleria Vonwiller?

Oh! signori Stewardt, o signori Wanderbildt, o Pullandorf, Ziech, Kosman, Franbelt, perchè non veniste a covrire di oro quelle meravigliose opere?

La sola schiena dalla luce tangente della bella donnina nel *tepidarium* avrebbe presi da voi i primi 50,000 franchi, e tanti

ancora ne avreste pur dati per l'incantevole colore ricco, umido e robusto dei *Freschi a Venezia* e per la svelta *mattinata* dalle tinte succose e sobrie, da sfidare tutte le lacche ed i bruni di Rubens e Van Dyk! O perchè voi, ricchi ed entusiasti amatori della Francia e del Belgio, perchè non siete qui fra noi a profondere i vostri tesori ricambiandoli coi nostri?

Oh! voi, signor Groult, che ogni giorno tornate a casa vostra, portando quasi gelosamente con voi, proprio con voi, nella vostra carrozza, un quadro, una stampa, una statua preziosa, e che avete ridotta la vostra casa un museo magnifico che crea la vostra estasi e quella dei vostri amici, perchè, perchè non siete venuto qui da noi? Voi non avreste esitato a spendere subito un mezzo milione di lire per il *Tasso* e l' *Eleonora* di Morelli, che, ripeto, per buona fortuna si salvò dal disastro, trovando suo degno e nobile posto in una reggia che ce la conserva come un vero tesoro.

Voi, signor Groult, avreste subito compreso che quella piega color di rosa pallida che covre le gambe della melanconica Eleonora valeva essa sola centomila franchi; voi avreste subito compreso che in nessun museo di arte moderna si trova un pezzo di pittura simile a quello. Voi, dotato della squisitezza dei sensi più raffinati, avreste capito che i colori di quella piega sono colori di una tavolozza fatata, di una tavolozza intrasmissibile, di una tavolozza che ora è spezzata, che ora è morta, è morta, come è morto il grande artista che seppe divinizzarla! Una tavolozza, che tutto l' oro del mondo non potrebbe fare rivivere!

L' artista che raggiunge un ideale, che riesce a fissare sulla materia le visioni della sua mente, i palpiti del suo cuore, le sofferenze e le gioie del suo sangue e dei suoi nervi e che domina la musa dominatrice, obbligandola alla tensione di una vita intera, quell' artista soffre, come un martire, una pena che gli è stata inflitta nascendo.

Egli si contorce sotto il peso del suo talento, egli diviene suscettibile, ammalato, feroce, docile, credente, ateo, sublime, picco-

lo, disgustevole, orgoglioso, umile sino alla noia di se stesso, sino alla disperazione!

Questo artista, o signori, se riesce a darvi i fiori olezzanti nati dal suo martirio, questo artista, sappiatelo, ha dovuto passare per un tramite di angoscie tremende!

E Morelli era un vero artista! Morelli era sofferente. Chi lo conosceva bene, leggeva in ogni suo detto o un odio o un affetto, o una paura o un ardire, o una fede o uno sgomento.

La più piacevole delle sue conversazioni finiva spesso con una amarezza, talvolta diretta a chi lo udiva rispettoso e muto: egli finiva col pungerlo in un modo difficile ad essere compreso dalla folla. E a pochi era dato d'intender la sibilla, a pochi era dato comprendere in fondo gl' insegnamenti di lui, che spesso erano potenti sotto la forma più astrusa; poichè egli diceva e non voleva dire, egli non avrebbe voluto nè disprezzare, nè odiare; ma il ricordo di un colore male appropriato, di una linea segnata non secondo il sentimento *del suo sentimento* bastavano a renderlo irascibile: poi, la calma subentrava e forse seguivano il riso, una facezia ed una correzione amorosa.

Chi lo comprendeva accettava, ammirava e taceva: chi quella sofferenza non intendeva, lo abbandonava.

Ma lo studio psichico di Morelli non si può fare certo in questo discorso: così noi continueremo a dire ancora qualche cosa delle sue produzioni artistiche.

Ritornato dunque il Morelli dal suo viaggio all' estero e nell'Italia superiore, dipinse pel principe di Cassaro un quadro di grandi dimensioni: *Un episodio dei Vespri Siciliani.*

Sono tre signore che fuggono spaventate dal luogo dell'eccidio. La paura e il terrore sono espresse in quelle tre figure, che si dirupano per la scala di un viottolo. Esse vengono rapidamente innanzi alla tela: voi spettatore siete costretto a far loro largo.

È inutile dire della colorazione di questo quadro e della sapiente composizione di esso: questo è fra i capolavori del maestro.

Fu in quest'epoca che ebbe luogo la prima esposizione Italiana a Firenze nel 1862, e parecchie di queste opere del Morelli a cui abbiamo accennato, insieme col *Consiglio dei dieci* del nostro mai abbastanza rimpianto Bernardo Celentano, col *Buondelmonte* del geniale e forte ingegno di Saverio Altamura ed altre opere del venerato Palizzi e del Vertunni, vi furono mandate da Napoli.

Quell' arte Napoletana (vi riporto le parole del Morelli) fu una rivelazione pel resto degli artisti d'Italia, che vedevano l' arte nostra per la prima volta.

Fu tale un successo che si potè ben dire, d'allora, che la scuola Napoletana avesse preso possesso in tutta Italia.

Qui mi pare che con le opere del Morelli, delle quali abbiamo brevemente detto, si chiuda col *Tasso ed Eleonora* (il capolavoro del genere) tutto il periodo Morelliano della pittura realista; ma è dal grande quadro della real cappella di Napoli, *L' Assunta*, che Morelli prende l'aspetto del pittore filosofo, del pittore interpetre dei S. Evangeli, dell'artista che ragiona con un eccezionale equilibrio d' idea, fra il tema e la estrinsecazione di esso. E, per questo modo d' intendere l'arte, a me pare che, in tutta Europa, in tutto il mondo, il Morelli non abbia rivali.

Eccovi una lettera in proposito di questo quadro, che il Morelli scrive al senatore Lampertico del Veneto, che gli chiedeva schiarimenti sul quadro dell' Assunta, dipinto per la cappella Reale di Napoli. Voglio trascriverla intiera per far comprendere tutto quello che si ha a sottointendere in ogni sua produzione religiosa.

« Se avessi avuto una buona fotografia del mio quadro l'*Assunta*,
« ve l'avrei subito mandata, aggiungendovi qualche parola, atta a
« far comprendere quello che avevo inteso dipingere; ma non aven-
« done alcuna, e contentandovi di questi schiarimenti in iscritto,
« vi dirò quali furono gli studi e i ragionamenti che feci nel di-
« pingere questo soggetto.

« Prima di guardare come i nostri grandi maestri dipinsero l'As-
« sunzione della Madonna, cercai di vedere quanto vi era nella
« dottrina cattolica e nei santi Padri. Tutto si trova compendiato
« in queste parole : *Assumpta est Maria in coelum super choros*
« *angelorum*. Dunque *portata* da un coro di angeli, e ciò mi parve
« bastante pel fatto mio.

« Il dipinto, dovendo servire per una volta in una chiesa, veniva
« guardato da sotto in su, e mi parve quindi naturale, che non
« si vedesse nè la tomba, nè alcun pezzo di terra, e anche mi
« parve ragionevolissimo di escludere gli apostoli. Inoltre, a parte
« il merito dei nostri grandi maestri, (non parlo dei quattrocen-
« tisti, chè il posto e il carattere dell' architettura mi costringe-
« vano a starmene lontano) non trovavo serio rappresentare tale
« soggetto con figura che guardano chi al cielo e chi nella tomba
« con espressione insieme di curiosità, di maraviglia e di adora-
« zione, e la Vergine e il cielo così vicino ad esse. Pensai di star-
« mene addirittura alle parole suddette : *Portata da un coro di*
« *angeli*.

« Per sapere se doveva farla viva o morta, tornai ai Padri della
« Chiesa, ma trovai opinioni e ragionamenti diversi. Alcuni dicono
« che il corpo ricevette l'anima al momento d'uscire dalla tomba,
« altri che fu animato per via, altri che ricevette l'anima in cielo.
« In San Giovanni Damasceno trovai delle parole che vi trascrivo:
« *In manus tuas, o Fili, commendo spiritum meum; suscipe tibi*
« *caram animam, quam creasti et conservasti alienam ab omni*
« *reprehensione; meum corpus tibi trado, non terrae; custodi sal-*
« *vum a corruptione, in quo tibi placuit habitare.*

« Alcuni dicono pure che nella tomba fu trovata la manna, altri
« le rose.

« Dopo tutto questo che è nella tradizione cattolica, resta la
« pittura.

« Io sentivo che *l' insieme* di quel momento doveva avere un
« carattere generale di festa. Pensai che in una bella giornata,
« alzando gli occhi allo *zenit*, s'incontra un turchino profondo, e
« se in quel momento passa una leggera nuvola bianca, è quella

« la nota più bella e più pittorica, che si possa immaginare. Que-
« sto concetto, in certo modo realista, che non trovava ostacoli
« nella mia mente, io lo carezzai per lungo tempo. Così venne
« fuori una quantità di figure, che formarono una parte del gran
« coro di angeli, vestiti di bianco, messi in curva, e nel centro
« pochi angeli che portano il corpo della Madonna per i lembi
« della sindone bianca, dov'era stato avvolto. La forma della Ma-
« donna è presso a poco come quella delle antiche immagini, che
« si adorano comunemente. Una sola cosa aggiunsi del mio. Es-
« sendo la tela alta quaranta palmi, una folla di pensieri avvol-
« gevano la mia fantasia, e mi parve non disadatto, e in certo
« modo poetico, fare che mentre un gruppo di angeli porta la Ma-
« donna verso il cielo, un altro gruppo scende verso terra. Que-
« st' ultimo rappresenta le virtù cristiane con avanti la fede che
« mena seco le altre.

« Queste sono le idee che ebbi nel dipingere l'*Assunta*, ma ca-
« pirete che tra quello che si vede nella fantasia e quello che si
« mette sulla tela c'è una bella differenza.

« A voce avrei potuto dirvi di più e ben diversamente ».

E da questa sublime tela che il Morelli comincia a disprezzare il lavoro plastico per ottenere con la maggiore velocità possibile l'estrinsecazione del soggetto. Ecco il grande periodo dei così detti bozzetti, detti volgarmente bozzetti; ma quelli non sono bozzetti, sono opere che debbono essere fatte a quel modo.

In quelle tele non vi è niente da finire; tutto è reso nella magia di poche pennellate, che dicono quello che debbono dire.

E qui Morelli fu insuperabile e non sarà mai superato. Nessuno mai fece cosa simile.

Quelle pitture hanno un limite impenetrabile, un limite dettato esclusivamente dal sentimento e dall' istinto.

Dove finisce il lavoro in quelle tele? Dove comincia?

Nel *Cristo deriso* o nel *Cristo deposto* dove si ferma l'artista? Quando egli sa che quell'opera non finita è invece finitissima? Quale ne è il processo tecnico?

Ecco (mi pare) ciò che in filosofia si direbbe *imprendibile*, ecco l'opera non più del pittore augusto, ma del genio!

Vi è un ultimo bozzetto del Morelli, che fu esposto nelle sale del nostro circolo Artistico, durante una ventina di giorni: *Gesù che sveglia gli apostoli.*

Credo che in tutto saranno state un centinaio di pennellate, se pure.

Gli apostoli dormono profondamente, ma che dico — gli apostoli? Certe pennellate, che parevano a primo acchito dei colpi informi di pennello. Gesù non si vedeva che viso avesse, nè le mani, nè altro che una *silouette* visibile come una macchia oscura in riflesso — e poi, in fondo e sul davanti, certi tocchi indecisi ed appena un poco di tinta strofinata sulla tela da coprirne l' imprimitura.

Ebbene, queste masse informi, questi colpi di pennello dati alla cieca, queste tinte appena strofinate sulla tela, viste alla regolare distanza di un paio di metri dal quadro, erano precisamente Gesù in tutta la sua dolce bellezza, in tutta la sua nobiltà, con un gesto mite che chiamava i dormienti, imbacuccati e sonnolenti, mentre a distanza già luccicavano le torcie dei soldati e degli altri che cercavano il Cristo; e tutto ciò illuminato dalla luna in una notte primaverile leggermente annuvolata, in una di quelle notti dove il sonno vince più che nelle altre, poichè l'atmosfera è pregna di certe voluttuose evaporazioni narcotiche, in cui lo svegliarsi è impossibile, in cui uno si sveglia per ricadere nel sonno più profondo che mai!

E Gesù è là ritto, ed osserva, e medita, e soffre, ed è incerto se deve o no ancora obbligare quelle masse inerti a salvarlo.

No, quelle pennellate non si muoveranno mai, finchè quell'aere narcotico non sarà dissipato all'alba, al rompere dell'alba, al fresco dell'alba, quando i nemici dell'Innocente avranno vinto!

Quella piccola tela, o signori, era tale una magia, era tale una visione suggestionante, spiritica, che mai l'arte raggiunse in simili limiti tanta perfezione.

È noto come Morelli eseguisse questi così detti bozzetti nei giorni della settimana santa, ed è noto come egli contemporaneamente eseguisse opere così dette complete — finite — ed adempiva con queste le commissioni che gli venivano da ogni parte. Ed eseguiva quella famosa tavola — *La Madonna di Corigliano* — *La figlia di Giairo* — *La Madonna della scala d' oro* — *Gli Ossessi* — *La Maddalena* — *La buona novella* — *Gesù tentato dal demonio* — *I figli di Zebedeo* — La insuperabile mezza figura del ventaglio di paglia — *L'Odalisca dormiente* — Il magistrale monaco *Vexilla Regis* — *Cristo nel deserto* — *Gli angeli*, dal poema di Moore — *La preghiera di Maometto* — *La preghiera prima della battaglia* — *L'Arabo che suona il salterio* — *L'uscita dalla chiesa* — *La tomba di Zuleika* — *Cristo che calma la tempesta* — *Le Marie al Calvario* — Una numerosa serie di piccoli studi di paesaggio preziosissimi! — Una lunga serie di disegni a penna — Moltissimi acquarelli fra i quali: *La processione di S. Antonio* — *L' uscita dal Serraglio* — *La Madonna bianca* — e poi molti bozzetti — teste di studio e bozzi in grande dimensione come la cerimonia delle *Improperie nel Venerdì Santo in Chiesa* — *Giovanna II.* — *La Madonna in estasi* — *Il Menestrello al convento* e poi i ritratti di Florio, Vonwiller, Berner, Maglione, Verdi, Carrillo, ed altri moltissimi; ed a proposito di ritratti, ricordo che all'Esposizione di Milano del 1872, il vecchio Hayez, seguìto dal fiore degli artisti Lombardi, si fermò davanti al ritratto del giovane Vonwiller (il sig. Davide) opera del Morelli, che era là esposto.

I giovani artisti che seguivano l' Hayez, esclamavano: Pare un Velasquez! — pare un Van Dik! — L' Hayez taceva, ma, dopo breve silenzio, disse: Ragazzi, quello lì l'è un Morelli — e chi sa fare un ritratto a quella maniera sa fare tutto quello che vuole.

O signori, io non so dirvi quanto soffre l'animo mio nel non potervi descrivere tutte queste opere, che ho qui solamente nominate per titoli, poichè il breve còmpito me lo vieta.

Altri più fortunati di me potranno dire quanta poesia vera, nobilissima, è racchiusa in quelle tele, quanto profondo sentimento è racchiuso in quelle composizioni!

Quali nuove ricerche e quali ammaestramenti per la gioventù avvenire esse racchiudono! Ma, vi ripeto, il mio còmpito è breve e debbo ancora dirvi tante e tante cose, che costituiscono la vita artistica del nostro incomparabile Maestro.

Già prima dell'Esposizione di Parigi del 1867, Morelli era maestro di pittura nel nostro Istituto di Belle Arti, chiamato da Cesare Dalbono 1), il Direttore esemplare di quell'Istituto che ne resse le sorti trionfali per 18 anni — e già in quella grande Esposizione la scuola di Morelli e Palizzi si pronunziò così fortemente da destare le più vive ammirazioni fra quei grandi artisti succeduti al De la Roche ed al Delacroix, e questi (i principali) erano Gérôme e Messonier, e poi il Regnault e lo spagnuolo Fortuny, due genii rapiti all'arte immaturamente.

La pittura napoletana in quella grande Esposizione era rappresentata da Morelli, da Palizzi, da Altamura, da Celentano, da Cortese, da Vertunni e da valorosissimi giovani, tutti della scuola di Morelli e Palizzi, come il Miola, Netti, Boschetto, Parisi, Tofano, Toma e tanti e tanti altri.

E tutti questi artisti erano usciti, chi prima, chi dopo, chi più, chi meno, dalle scuole del nostro Istituto di Belle Arti, dove insegnavano: Mancinelli 2), Postiglione 3), Smargiassi, Maldarelli 4), Duclere, Angelini 5), Solari, Carrillo, Licata 6), Alvino, Pisante, Aloysio Juvara, Pisanti, Toma, Perricci, Marinelli ed altri — e da quelle scuole vennero, Cipolla, Molinari, Guerra, Patini, Rega, Mancini, Fiocca, Breglia, Capocci, Cucinotta, Rossano, De Nittis, Caggiano, Della Monica, Tedesco Gemiti, Francesco Paolo Michetti, Ierace, Barbella, Di Bartolo, Amendola, D' Orsi, De Chirico, Paolo

1) Zio del pittore Dalbono Eduardo.

2) Padre del Prof. Gustavo.

3) Zio del giovane Prof. Salvatore.

4) Figlio dell' artista decoratore.

5) Nipote del Prof. Costanzo.

6) Padre del giovane Prof. Augusto.

Vetri, Antonio Mancini ed altri, e da queste medesime scuole, dove il Palizzi era succeduto al Dalbono nella direzione dell' Istituto, usciva tutta un' altra plejade di giovani valorosi a cominciare dal Volpe, dal Curri, dal Migliaro, dal Cepparulo, e da tanti altri che non nomino, poiche erano i più giovani e poichè ancora essi combattono gloriosamente; e fra questi non tarderà ad ottenere la palma della vittoria non uno, ma parecchi, mentre tutti intanto tengono la bandiera dell' arte napoletana.

Fu nel 1878 che Morelli eseguì quel celebre quadro *Le tentazioni di S. Antonio.*

Ed in questa magistrale opera più che mai si rilevano le facoltà intuitive e divinatrici del Maestro.

Morelli era come il vero artista deve essere, cioè, egli sapeva quello che non sapeva e vedeva ciò che non aveva mai visto.

Renan, venuto a passare qualche giorno a Napoli, va a fare una visita a Morelli: rimane *enchanté* della valentia del pittore; e, dopo averlo complimentato per tante belle e nobili manifestazioni del suo talento, gli dice:

— *Vous avez donc passé beaucoup de temps dans ces pays là!?*

Morelli aveva sul cavalletto il quadro rappresentante Gesù e gli Apostoli sul lago di Tiberiade.

— *Vous en avez saisi tout le charme e le caractère !*

E Morelli, che non aveva mai visti quei luoghi gli rispose:

— *Non, maitre, je ne connais pas l' Orient, je fais ça par sentiment !* — Quadro! Eccovi o signori una bella calata di sipario, due magnifiche figure, Renan e Morelli.

Se Morelli vedeva così facilmente col suo occhio penetrante a traverso mari e monti, leggeva anche meglio nell' animo dei personaggi che egli dipingeva.

Osservate la figura del S. Antonio.

Quale sofferenza in quel volto stralunato!

Quale tortura di ricordi!

La donna amata, la madre, gli onori, la bellezza e la ribellione dei sensi, più, il dubbio.

È giusto, egli dice, che io rinunzi alla natura che é pure parte del creatore?

Quale abisso separa il modo di intendere le *Tentazioni* da Morelli a tutti gli altri che hanno, da Breughel a noi, dipinto su tale soggetto!

La ragione psicologica del Morelli rompe le dighe della tradizione e sviscera la verità.

Egli ricostruisce e libera la figura del Santo dalle goffaggini, dalle paure e dalle stupidezze infernali, cui anche i più grandi maestri prima di lui lo avevano assoggettato.

Morelli penetra a fondo il soggetto e lo spoglia di tutto ciò che è inutile.

Egli risale alla semplicità Giottesca con l'anima ricca delle lussureggianti visioni Bizantine.

Voi, o signori, ricordate quei bozzetti a fondo di oro fatti per la cattedrale di Gaeta? Voi conoscete la cappella di Nunziante in via Pace, tutta dipinta da Morelli in stile Bizantino? Voi avete visto il grande timpano che corona la cattedrale di Amalfi, quel mosaico magnifico eseguito sull' originale dipinto da Morelli?

Ebbene io domando a voi, signori, se mai altro pittore al mondo abbia compreso meglio tutta quell' arte, innestandovi il senso più raffinato della ragion moderna?

Morelli ha eseguito porzione dei disegni illustrativi in una pubblicazione di altissimo lusso che si stampa in Olanda.

Sono disegni che trattano del nuovo testamento. Tutti i principali artisti di Europa vi hanno preso parte.

Tra i migliori disegni sono risultati quelli di Morelli.

L'effetto prodotto da queste illustrazioni del Morelli è stata grande, e grandi onori gli furono tributati dagli artisti medesimi che avevano collaborato e dal pubblico.

Ecco dunque che Morelli compie, chiude la sua luminosa carriera con un concorso mondiale, nel quale risulta vincitore!

Morelli muore dando la mano all'avvenire non solo con i suoi bozzetti esemplari, ma con un' opera completa, altamente suggestionante: *L'Angelo della morte.*

L'Angelo stende il funebre lenzuolo, che si fa di marmo a misura che copre la bella fanciulla morta. I fiori olezzano intorno ed un sole primaverile illumina la scena.

Questa tela è commovente oltre ogni dire e la esecuzione pittorica, pur essendo tutta Morelliana, ricorda la fine tecnica dei quattrocentisti.

In tutto questo quadro risplende la formola mistica della modernità, che, formolata da un Latino, riprende la purità estetica liberandosi dalle caricature e dalle scapigliature nordiche.

E qui desidero dirvi brevi parole in proposito di questa così detta formola mistica suggestionante della modernità.

La fotografia, a noi poco utile, poichè da Pitloo a Palizzi, da Rousseau e da Menzel a Meissonnier, l'occhio e la mano di questi artisti l' avevano tanto preconizzata che, quando la macchinetta, quella tale macchinetta, venne per insegnarci qualche cosa, non c'insegnò altro, che si era andati dritti alla realtà senza perdere la personalità e la tradizione della grande arte.

Quelli che seguirono presero in conto la fotografia come un mezzo di facilitazione, come un mezzo di brevità.

Ma questo mezzo, frodando l'arte con l'apparenza di esser tale, costituì con le sue facilitazioni un livello di perfezione ed una monotonia di modi, così da far perdere quella che noi diciamo fisonomia, personalità, individualità.

Preso questo dominio, nel mondo dell' arte in tutta Europa, la fotografia andò oltre ed il fotografo rivaleggiò con l'artista poichè l'artista scese al fotografo.

I cultori dell'Arte della pittura crescono a dismisura e inondano

le esposizioni, i negozii e le gallerie con un'arte anfibia, che più che arte può dirsi un mestiere.

Ed ecco ancora una volta il Nord vi ne in soccorso al decadimento.

La suggestione! La personalità! Il ritmo ideale! Ecco le parole che seppelliscono il fotografo.

Sia qualsiasi il modo — Suggestionateci! — grida il Nord!

Fateci pensare e sognare!

Ed ecco l'Inghilterra, la Germania e la Francia dànno l'allarme, sventolando la bandiera di Alma-naunt, di Rossetti di Moreau e di Boklin con Burne-jones, Watts, Rops, Puvis de Chavannes e Henry de Groux.

Questi fra i principali ed altri moltissimi mettono a soqquadro gl' inesperienti trecento e quattrocento Italiani per stornare dalla realtà delle cose, e ritornare alla più artificiosa ingenuità.

La novità a qualunque costo: ed eccovi anche nella decorazione lo stile Liberty, che chiameremo *Anglo-Egizio-Giapponese* — e la pittura *Anglo-Teùto-Italica* che prendono il campo! E la mischia ferve!

Però oggi i periodi evoluzionari e rivoluzionari sono più brevi d' una volta.

L'elettrico c'insegna, e pure lo stile Liberty farà presto il suo passaggio.

Onde è da conchiudere che, sia qualunque la legge in voga, nell' arte resta sempre il valore personale, con qualunque forma ed in qualunque tempo.

Sieno i Settecentisti, sieno gl'Imperialisti, sieno i Romantici, sieno i Neo Anglo-Egizio-Italo-Giapponesi — in qualsiasi manifestazione, restano quelli cui è data la scintilla, il potere, l'amore, la sapienza.

Felici noi, se in tanto movimento, in tante lotte, in tante fasi

della Minerva artistica, possiamo annoverare nomi imperituri, come quello gloriosissimo di Domenico Morelli!

Poche parole ancora.

Pochi giorni or sono, un mio amico, il sig. Viscardi, mi fermò in istrada e mi disse: Sai? Un tedesco ha stampato un opuscolo, nel quale dice come egli abbia trovato il modo, mediante una macchina in movimento, di far rispondere coi suoni la macchina caricata con colori e viceversa.

— Possibile?

— Sì, possibile.

— Questa macchina non è ancora perfetta, ma lo sarà.

— E che cosa ora non è possibile alla scienza?

Dunque — mi disse l'amico — finalmente sapremo.....

Ma che cosa sapremo? io risposi, e poi pensai:

Sapremo a quali armonie acustiche rispondono le armonie ottiche di Tiziano, di Paolo Veronese e di Morelli, e sapremo se il blù celeste che emana dalle armonie del preludio del *Lohengrin* di Riccardo Wagner, sia quello stesso blù celeste, che domina nella sublime tela dell'*Assunta* di Domenico Morelli.

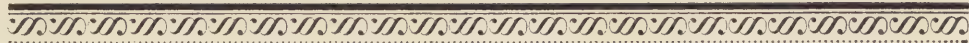
RELAZIONE

DELLE PITTURE ESEGUITE NEL PRONAO

DELLA CHIESA DI S. VITALE A FUORIGROTTA

LETTA ALLA R. ACCADEMIA DI ARCHEOLOGIA, LETTERE E BELLE ARTI

DAL SOCIO

PAOLO VETRI

Nel presentare oggi ai miei Illustri Colleghi della R. Accademia le fotografie delle pitture a fresco da me eseguite nel pronao della Chiesetta di San Vitale a Fuorigrotta ov' è la tomba di Giacomo Leopardi, sento il dovere di accennare brevemente quali furono i sentimenti che guidarono l' opera mia.

Il pronao, dovuto all'arte del nostro illustre collega Comm. Nicola Breglia, è un' opera la cui correttezza ed eleganza ricorda l' architettura che arricchì l' Italia nel 1500 e che noi potremmo considerare come un riflesso di quell' arte greca e romana che allora ritornava man mano al bacio del Sole.

Questa R. Accademia ed il Senato del Regno si rivolsero al compianto Maestro Senatore Domenico Morelli, affidando a lui l' incarico di trovare i soggetti e scegliere l' artista per decorare le tre volticine del pronao suddetto.

Se la pittura a fresco per i suoi speciali caratteri può ben dirsi la *pittura dei monumenti*, nel caso del pronao, essa era doppiamente indicata, dovendo resistere non solo al tempo ma anche alle intemperie. Ed il compianto Maestro Morelli mi usò grande

onore indicando me come l'artista più adatto per l'esecuzione di quelle pitture, conoscendo egli da quanti anni io mi occupavo appunto di dipinti a fresco.

Il pronao, considerato come parte integrale della Chiesa, le pitture delle sue volte non potevano avere diretta relazione con la tomba del Poeta: in armonia al luogo e per espresso desiderio del Vescovo di Pozzuoli, esse dovevano avere un carattere puramente religioso. E poichè la Chiesetta di Fuorigrotta è dedicata alla Vergine delle Grazie e a San Vitale martire, fu stabilito perciò di dipingersi un soggetto che si riferisse alla Vergine e al Santo.

Mi permetto ricordare che il San Vitale Patrono della chiesetta di Fuorigrotta, è il medesimo Santo a cui è dedicata la splendida Basilica di Ravenna. Egli fu un Capitano della milizia Romana e visse nella speranza dei Cristiani sotto l' Impero di Nerone. Un giorno che l' amico di lui, Ursicino, veniva condotto al supplizio, come Cristiano, parendogli che l' impressione dei tormenti gli facesse sconfessare la fede pubblicamente, lo incoraggiò a subire tutti i tormenti e confessarsi, qual' era, puro seguace della fede di Cristo.

Rivelatosi così Cristiano anche lui, fu coinvolto nella persecuzione: subì prima il supplizio del cavalletto, e poi, disteso in una fossa, fu lapidato a morte.

Ecco brevemente quanto si riferisce a San Vitale negli « Atti dei Martiri » — e la leggenda finisce così: il Santo Martire ricevè in Cielo la corona di martirio e di gloria dalle mani dello stesso Gesù. È proprio questo il momento che pensai di rappresentare nella volta centrale; e poichè Valeria, moglie di San Vitale, e i figli, Gervasio e Protasio, furono martiri dopo di lui, li ho rappresentati uniti in quella festa di Paradiso.

Ricercando il tipo tradizionale di questo Santo mi rivolsi naturalmente alla Basilica di Ravenna, rappresentando quella il più antico monumento elevato alla devozione del grande martire.

Infatti nell' abside di quella Basilica si vede rappresentato San Vitale che riceve una corona di fiori dalle mani di Gesù giovinetto. — Feci allora tesoro, per quanto era possibile, di quel pre-

zioso documento, lieto sovratutto di aver veduto riprodotto in quel musaico il mio primo concetto per quella pittura.

Nella forma generale ho cercato di avvicinarmi all' arte dei quattrocentisti, perchè è quella che più sinceramente risponde ad esprimere il sentimento religioso. Così nacque in me l' idea di rappresentare la Vergine, sul trono col baldacchino, che ricorda appunto le Madonne di quell' epoca. Ed ho procurato dare a questo dipinto un insieme di colore che dalla serenità del cielo al campo di fiori su cui poggia il trono della Vergine, rispondesse a quel sentimento di pace e di serenità che mi ha guidato in questo lavoro.

Per quanto, come ho detto innanzi, le pitture non potevano avere una relazione diretta con la tomba del Poeta, pure, dipingendo in quel posto, il suo ricordo non è stato estraneo al mio pensiero.

Nella volta soprastante la tomba ho dipinto tre angeli: il primo di essi suona un antico strumento: quello di centro, coronato di rose, coi fiori nelle mani, canta guardando il cielo. Il terzo suona un violino, dal quale vorrei che cavasse veramente una mesta nota di pace sulla tomba, ove ebbe finalmente riposo lo sventurato e grande poeta.

Sulla cornice di questo dipinto per desiderio del senatore Mariotti ho scritto il 14° verso del Capo I dell' Ecc.:

VIDI CVNCTA QVAE FIVNT SVB SOLE, ET ECCE
VNIVERSA VANITAS, ET AFFLICTIO SPIRITVS.

Nella volta opposta ho dipinto gli Angeli con le tube che chiamano alla Resurrezione e al Giudizio che a Dio solo appartiene.

Sulla cornice di questo dipinto ho scritto l' ultimo verso del medesimo libro:

ET CUNCTA QUAE FIUNT ADDUCET DEUS IN IUDICIUM
PRO OMNI ERRATO, SIVE BONUM, SIVE MALUM SIT.

Ancora poche parole per spiegare ai miei illustri Colleghi la causa che cagionò il ritardo della consegna del mio lavoro.

Avevo dipinto la prima delle volticine a destra e già cominciata quella opposta, allorchè mi avvidi, che le pitture non asciugavano regolarmente: si osservava infatti un continuo forte trasudamento che copriva tutto il dipinto come di rugiada. Lo vedevo cospargersi di piccole macchie, talvolta oscure e come prodotte da materia oleosa, oltre a parecchie fioriture saline. Qui ho bisogno di ricordare che un dipinto a fresco si esegue a pezzi — voglio dire che il pittore fa distendere sul muro solo quella parte di tonachino che può dipingere nel corso di una sola giornata. Ora, le macchie apparse nella prima volta, procedevano sul dipinto nella forma, per così dire, di filone, traversando con direzione più o meno regolare il tonachino dipinto in tre giorni diversi.

Ciò dimostrava che la cagione delle macchie proveniva direttamente dall' *arricciato*. Allora, addolorato di questo accidente, pregai il nostro illustre collega Comm. Breglia e l' egregio ingegnere Cimmino a volersi recare sul posto, ed essi dovettero convenire che le macchie provenivano unicamente dalle ragioni da me indicate. Ne informai ancora il compianto maestro Morelli, che molto se ne dispiacque e mi esortò a desistere dalla mia risoluzione di stonacare subito le volte, e attendere che fossero perfettamente asciugate. Di questo parere era stato anche il nostro illustre collega Breglia. Per non correre lo stesso pericolo io volli, chiestane licenza al Comm. Breglia, stonacare la volta centrale e rifare l' arricciato con ogni cura. Passato il tempo necessario io dipinsi questa volta, che asciugò regolarmente in tutte le parti.

Era intanto naturale che, per la dignità del monumento, si dovessero rifare anche le volte laterali. Così le feci stonacare e prepararle, come quella del centro, ed anch' esse dipinte, asciugarono larmente e senza alcuna macchia.

Ed ora non mi resta che ringraziare i miei Illustri Colleghi per la fiducia che mi accordarono.

Spero che il mio modesto contributo all' Opera di amore e di ammirazione, sorta per iniziativa di questa nobilissima Accademia, riesca quale un fiore sulla tomba del Poeta — espressione dei nostri intimi sentimenti verso colui che visse nell'Arte e la rese maggiormente invidiata alla nostra Patria.

IL

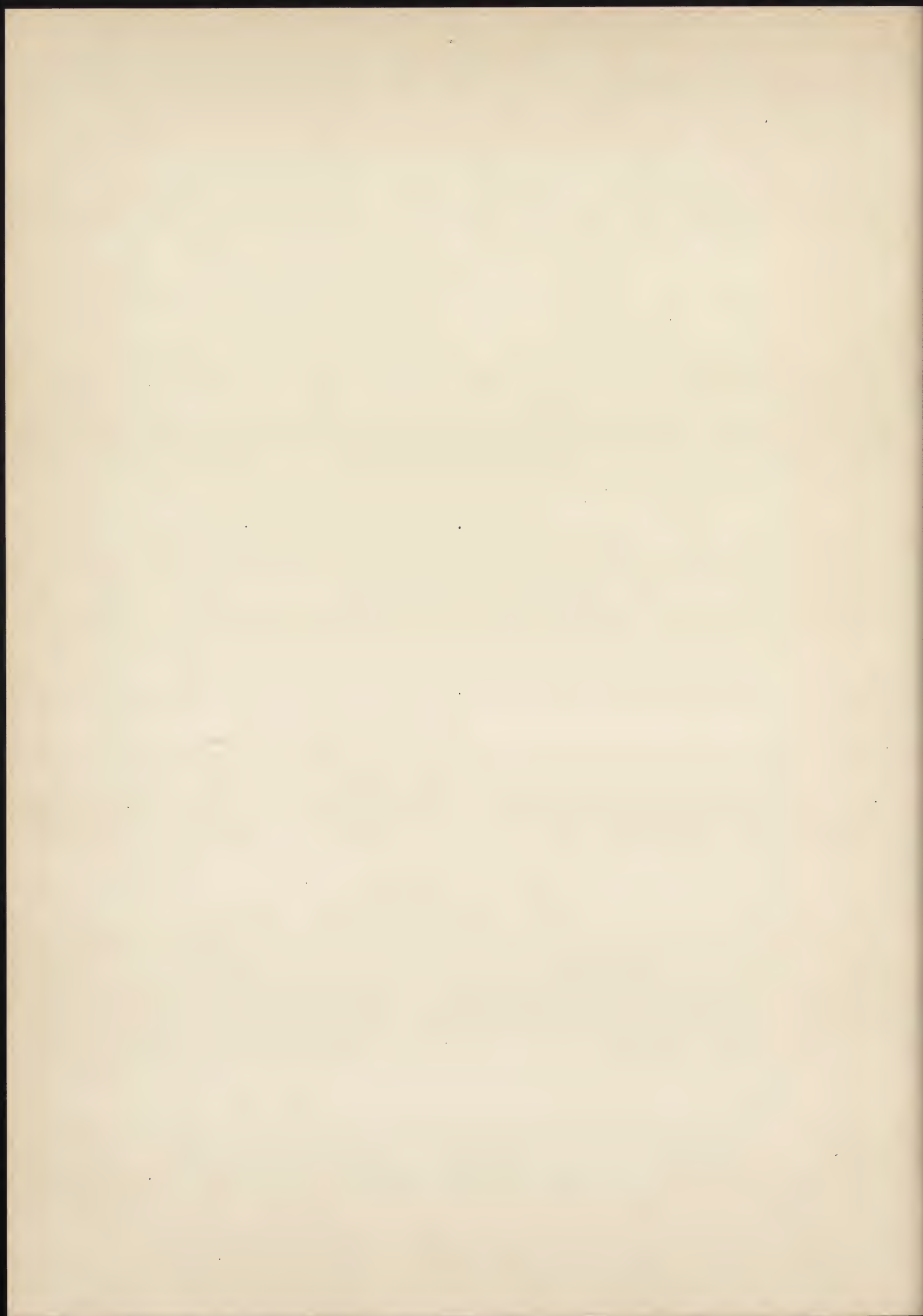
SAUPTIKA PARVA

(LIBRO X DEL MAHĀBHĀRATA)

ESPOSTO E TRADOTTO

DA

MICHELE KERBAKER

Letture fatte nella R. Accademia di Archeologia Lettere e Belle Arti di Napoli.

INTRODUZIONE AL SAUPTIKA PARVA

—

Sauptika, ossia Strage notturna, è il titolo del X libro del Mahābhārata, dove si narra come tre guerrieri Kaurava (Curvidi), entrati nottetempo nel campo dei Pāṇḍava (Panduidi) vincitori, vi abbiano portata la distruzione. Tale impresa presenta, a prima vista, una certa somiglianza coll'avventura di Ulisse e Diomede (Iliade, lib. X), che, penetrati di notte nel campo dei Troiani vittoriosi e vicini, vi menano una grande strage; episodio variamente riprodotto, come si sa, nell'Eneide e nei due maggiori poemi italiani. Ma mentre la Doloneia non è invero più che un episodio, assai debolmente rannodato coll'azione principale dell'Iliade, il fatto descritto nel Sauptika strettamente si collega con tutto il dramma epico e colla catastrofe stessa in cui hanno termine gli avvenimenti nel poema narrati. Eccone il riassunto. Açvatthāmano figlio di Droṇa, che fu maestro d'armi e quindi generale in capo dei Curvidi, dopo l'ultima battaglia da questi combattuta nel Kurukshetra, e terminata colla loro finale disfatta, entra furtivamente, con due suoi compagni, negli alloggiamenti dei nemici e, contro ogni legge di giusta guerra, sorprende ed ammazza

Dhṛshthṭadyumna re dei Panćāla, il potentissimo alleato dei Panduidi, e vi fa un macello di quanti gli stanno attorno, inermi e dormenti. Tale scempio egli compie coll' aiuto di una Divinità infernale, Çiva, per vendicare la morte di suo padre, statogli ucciso a tradimento dal re dei Panćāla. E la vendetta, per quanto atroce, non parrà eccedere l' atrocità dell'offesa, se si guardi al modo di quel tradimento. Nel maggior fervore di una battaglia, che già volgeva favorevole ai Curvidi, si era fatta giungere all'orecchio di Droṇa la falsa voce che suo figlio Açvatthāmano gli era stato ucciso; e nel momento che il padre tutto smarrito e come fuori di sentimento, lasciate cader l'armi di mano, non bada a difendersi, Dhṛshthṭādyumna gli piomba addosso e lo uccide! Prendendo così a ludibrio uno dei più santi affetti umani, un tal nemico si poneva in tutto fuori delle leggi dell'umanità, non che di quelle ond'era regolato il sodazio dei militi. Ben si comprende come lo spirito di odio e di vendetta, onde il giovane figlio di Droṇa è invasato contro il re dei Panćāla e la sua gente, non conosca limiti e tocchi al parossismo sublime della passione! E questa gli si affaccia come una suggestione divina che gl' impone la vendetta come un sacro dovere; onde ogni dubbio, ogni peritanza, ogni indugio frapposto al compimento della medesima, gli parrebbe fellonia, fiacchezza d'animo, mancanza di pietà. — E il motivo della pietà figliale aveva tanto maggior forza per Açvatthāmano, in quanto che Droṇa gli si poteva dire doppiamente padre: prima pel vincolo della paternità naturale, dipoi per quello della paternità spirituale, essendogli stato maestro nei Çāstra della scienza politica e dell'arte militare; e il maestro poteva con giusto orgoglio vantare nel figlio il suo migliore alunno. Questa intimità affettuosa e propriamente amichevole tra padre e figlio è messa in rilievo in parecchi luoghi del poema, e trovasi solennemente consacrata dal fatto che esso Droṇa, ridotto agli estremi della povertà, durante l'infanzia di Açvatthāmano, fanciullo privo di madre, affine di provvedergli l' alimento, se n' era andato, quantunque Brāhmano, ad esercitare, per mercede, l' ufficio di maestro d' armi presso il re Drupada e di poi presso altri principi Kshatri (1). Così ogni cosa concorre a fomentare nel giovane lo spirito di vendetta, che dovrà scoppiare con un impeto così selvaggio e spaventoso. Il quale singolarmente contrasta col ca-

rattere naturalmente buono e generoso di lui, che ci appare, prima di tal momento, come l' eroe più amabile del poema. Egli infatti ci è dipinto come un giovane gaio, vivace, cordialmente socievole, che nella sua casa accoglie Brāhmani, Kshatri e Vaiçi, trattenendoli con musiche, danze e lieti sollazzi. A lui, bello insieme e gagliardo, gentile e prode, l'avolo Bhīshma muove il solo rimprovero di amar troppo la vita piacevole. Per quanto impetuoso e intrepido sul campo di battaglia, egli è mite nella vittoria, amante del giusto ed equanime verso i nemici; sempre pronto a proferire quelle parole che ammansano le collere e uniscono gli animi discordi. Che una indole così fatta sia trascorsa all'estremo della ferocia è un fenomeno maraviglioso, quasi incredibile, ma perfettamente umano e verisimile, dati i motivi che sono concorsi a produrre tale peripezia. E la taccia odiosa che verrebbe al giovane guerriero dall'assalto proditorio egli da sè la rimuove, colla risoluzione eroica con cui vi si cimenta, esponendosi ad un pericolo presentissimo, ed offrendosi vittima alla morte, pel compimento del suo sacro voto !

In questo racconto troviamo epicamente esemplificata la dottrina della vendetta personale, che l'offeso si assume come un diritto, ogni qualvolta la legge istituita gli venga meno e sia impotente a dargli la giusta soddisfazione della patita offesa. Tale dottrina fu sempre soggetto di ardua controversia, riputandosi contraria al diritto assoluto e comune, il quale nell'India era rappresentato dal giure brāhmanico, esposto nei Çāstra. Ma essa aveva pure il suo fondamento, come si può raccogliere dalle antiche tradizioni, non pure degli Indiani, ma anche dei Greci, in una particolare intuizione etico-religiosa. L' odio implacabile dell' offeso che non si acqueta se non nella distruzione del proprio offensore, in qualunque modo procurata , si raffigurava come uno strumento necessario della giustizia eterna che governa il mondo. La Divinità commette l'esecuzione della pena meritata dai grandi delinquenti e soverchiatori a quelli stessi che hanno sofferto l'ingiuria e ardentemente anelano a vederla vendicata; non riserva già a se stessa il giudizio di tali cause, rimaste ingiudicate, intervenendo essa medesima per vie arcane, come e quando crede, quale suprema giustiziera e punitrice. Cotesto principio della vendetta sacra e legittima ger-

mogliò naturalmente, nell'India antica, dal diritto eroico, risultante dalle costumanze e dalle massime abituali della casta guerrîera. Il supremo appello giuridico alla vendetta personale, che si riscontra nelle società antiche, non era già un residuo di atavismo selvaggio, come si afferma generalmente dalla nostra Filosofia del Diritto, ma rampollava da un'alta concezione ideale, dalla supposizione, cioè, che il coraggio generoso e indomito, richiesto all'opera vendicatrice, possa soltanto essere ispirato da una nobile e pura coscienza; come se nel cuore degli uomini più risentiti e coraggiosi si agiti, parli e comandi lo spirito della Divinità! Su tale dottrina tradizionale, che trovava il suo esemplare divino nei fasti del Dio Indra, il quale, sostenendo col suo titanico avversario una lotta implacabile, difende gli altri Dei e mantiene l'ordine del mondo, non tardò a formarsi un cotal codice eroico o cavalleresco, che vogliamo chiamarlo, di cui fu depositario il sodalizio militare degli Kshatri e che si trovò sempre in opposizione, più o meno aperta, col giure brāhmanico; il quale ogni contesa giuridica richiamava ai dettami di una legge universale, rivelata e prescritta da un Dio o Semidio leggidatore, Brahma, Bṛhaspati o Manú. Ma questa legge ieratica, universalmente imperante, limitando il diritto affermato dalla coscienza individuale, doveva sembrare ai seguaci del costume kshatrio, od eroico, ingiusta ed usurpatrice, press'a poco come ai moderni propugnatori delle rivendicazioni nazionali suole apparire l'intervenzione coercitiva del Diritto pubblico o diplomatico. Il fatto che i Brāhmani, prescrivendo nel loro codice sacro gli uffici e i doveri speciali di ciascuna casta, dettarono anche la legge agli Kshatri non esclude l'esistenza di un cotal diritto consuetudinario, proprio della casta guerriera, il quale certamente prevalse in taluni stati e in certi tempi, ogni qual volta essa potè emulare o sormontare la sua rivale (2). Il racconto del Sauptika ha una speciale importanza per la glorificazione che contiene di tale diritto eroico, proclamante la sua autonomia di contro alla giurisdizione sacra, elaborata e custodita dai Brāhmani. Non si vuol dimenticare che il Mahābhārata, per quanto *brāhmanizzato*, per opera delle successive redazioni o rifazioni, (quale sia la portata che si voglia dare a tale ipotesi), portò impresso quel carattere eclettico che è proprio di una epopea veramente nazionale; che inoltre esso fu sempre un poema caro

ai guerrieri; e che, in riguardo alla varia materia dottrinale e leggendaria in esso compresa, venne considerato come una enciclopedia poetica, e quasi un Veda popolare. E la popolarità del poema impediva che nelle successive redazioni brāhmaniche il pregiudizio dommatico o settario rimovesse, o poco o punto alterasse, questo e somiglianti altri racconti od episodi, nei quali si eleva al cielo il buon diritto e l'eroismo dello kshatrio libero e indipendente.

L'accennata questione etico-giuridica non solo è drammaticamente rappresentata nel nostro racconto, ma vi è pure discorsivamente trattata e discussa, e non già dal poeta, mediante una intromessa estranea alla narrazione, ma dai personaggi stessi che entrano come attori del dramma. È proprio dell'eroe indiano il decidersi all'azione per via di profonde ragioni speculative, o intenda di raffermarsi nella presa deliberazione, o di risolvere i dubbi che altri gli muova sulla giustizia e legittimità dell' azione ideata. Una quasi innata tendenza a filosofare l' hanno un po' tutti quei personaggi epici, la respirano, come suol dirsi, dall'ambiente; talchè il discutere che essi fanno, ad ogni incontro, di alte questioni di morale, di diritto, di scienza politica, avviene in modo naturalissimo. Però di tale costume, o carattere etnico, assai destramente si vale il poeta per accordare convenevolmente l'elemento didattico col narrativo; il quale accordo, ottenuto per lo più col più felice effetto, sembra veramente rispondere ad un concetto organico od intendimento finale del poema. Il *Saṃvāda*, o dialogo continuato, con cui gli eroi discutono ampiamente le ragioni del diritto e del dovere, è un elemento essenziale dell'antica epopea indiana, e basta a dare al Mahābhārata, anche nelle parti più schiettamente epiche (narrative e leggendarie), il carattere di un poema didattico (3). Di questo intimo conserto del pensiero riflessivo coll' azione abbiamo qui un esempio notevolissimo Il proposito della vendetta è pienamente maturato nell' animo dell' eroe e l'esecuzione di esso ne appare imminente e irrevocabile. Eppure tutta la prima parte del racconto è occupata dalla discussione, che sorge tra Açvatthāmano ed i due guerrieri suoi compagni, sulla legittimità dell' impresa da lui ideata; la quale, sotto l' aspetto morale e giuridico, era molto discutibile, ed a

chi professasse la dottrina ortodossa del Dharma doveva sembrare addirittura criminosa e sacrilega. Uno di essi, lo zio dell'eroe, assume il patrocinio della giustizia assoluta, la quale impone a tutti l'ossequio alle leggi stabilite e universalmente venerate. Tra le quali è pure quella che vieta l'uccisione di nemici inermi e addormentati, contraria ad ogni uso di guerra e avuta in conto di azione abominevole! Ammonisce pertanto il giovane: che a nessuno è lecito sovrapporsi alle leggi comuni onde si regge la società umana; che dagli Dei emana la sapienza veneranda degli statuti, onde sono governate le quattro caste; che l'azione di ogni singolo uomo essendo sempre subordinata al *Daivam*, cioè, alla legge suprema e fatale regolatrice degli eventi umani, ad essa debbonsi sempre conformare i consigli intorno l'onesto e l'utile, e non si può assorgere alla conoscenza di quella legge altrimenti che facendo ricorso alla esperienza consumata dei vegliardi e dei buoni intenditori dei *Çāstra;* che, per non essersi attenuto a tali massime, il re Duryodhana è precipitato nell'estrema rovina, travolgendovi tutti i suoi; conchiudendo che, se la vittoria dei Panduidi fu voluta dal *Daivam*, è forza rassegnarvisi, per non incontrare di peggio, e che, ad ogni modo, prima di gittarsi a quel nuovo sbaraglio, si dovrebbe prendere consiglio dai saggi Bhīshma e Vidura e dai due vecchi genitori Dhṛtarāshtra e Gāndhāri. Ma Açvatthāmano non è a corto di argomenti valevoli a ribattere tali obiezioni: — La saggezza, egli risponde, è quello che ognuno ritiene come buono e giusto, ed ognuno è diversamente saggio, a seconda dei tempi e delle circostanze. Le leggi sono create sotto l'impulso e la suggestione di determinate contingenze, variando le quali variano pure esse leggi. Lo Kshatrio ha per legge propria e indeclinabile il far prevalere colla forza dell'animo e del braccio la sua volontà. Obbligo suo è combattere ad oltranza contro i nemici, anteporre la morte all'abbandono della causa che ha tolto a difendere; poichè chi muore combattendo non è vinto. Il destino che assegna il cielo d'Indra a coloro che cadono da prodi sul campo di battaglia, da qualunque parte combattano, è una prova manifesta dell'importanza che ha nel mondo, come principio etico, l'istinto della combattività, il valore eroico e indomabile. Ora il dover suo immediato essere quello che s'impone ad uno Kshatrio, al quale fu ucciso

il padre, a tradimento, rimanendo impunito l'uccisore. Quanto poi alla più grave istanza, quella dedotta dal giure comune, il quale prescrive di osservare certe umane convenzioni, anche verso i nemici, epperò marchia d' infamia la pugna insidiosa e fraudolenta, egli la risolve con una controistanza, la quale è pure l'Achille degli argomenti addotti dai moderni politici positivisti: essere cosa assurda ed impolitica il vincolarsi a patti dai quali i nemici si tengono sciolti, mantenersi entro i termini di certe inibizioni e rispetti con coloro che se ne stanno fuori, trattare insomma onestamente e lealmente con avversari disonesti e disleali.—Nelle conclusioni del giovane consentono alfine i suoi due compagni, i quali tosto muovono con lui all' audacissima impresa.

Ma l'idea etico-religiosa, a cui s'informa tutto il racconto, traluce massimamente dall'intervento della Deità infernale in cui essa è personificata. Come appena Açvatthāmano si trova presso la porta del campo nemico gli si para innanzi il Dio Çiva, rivestito di forme strane e terrificanti; il quale, a fine di mettere alla prova il coraggio e la costanza di lui, gli contende l'entrata. E questo Dio sovrano, che nella suprema Triade indiana rappresenta il principio distruttore, operante i suoi effetti accanto al principio che crea ed a quello che conserva, interviene qui non già come semplice simbolo, ma come personaggio reale del dramma che indi si svolge. Che il Dio Çiva già favorevole al disegno di Açvatthāmano, e disposto a concedergli il suo aiuto, gli faccia dapprima duro contrasto, si spiega in questo modo. Il diritto alla vendetta, riguardata come un atto religioso e sanzionata dal volere divino, non è conceduto se non a chi lo eserciti in virtù di un sentimento profondo, nel quale abbia assorte tutte le potenze dell'anima, a colui che nella sua passione comprenda e immedesimi un alto ideale di giustizia, che un odio implacato ponga a servizio di un immenso amore. Non può affrancarsi dalle leggi consuete, ond' è governato l' umano consorzio, e costituire sè stesso vindice della giustizia manomessa ed oltraggiata, se non chi al conseguimento di cotesto fine siasi risoluto di posporre ogni altro interesse e di sacrificare la sua propria vita. Pertanto, solo dopo di essersi dimostrato pronto all' olocausto di se stesso, Açvatthāmano riceve l' ossessione del Dio, che

vieppiù lo sprona ed avvalora al prossimo cimento. Ma quale prova non ha egli dovuto superare! Quante orride e lugubri figure la fantasia mitica e poetica abbia mai create, rappresentando sotto sembianza di mostri le varie e innumerevoli miserie ond'è afflitta l'umana esistenza, non raggiungono la terribilità di quelle che compongono il corteo di Çiva, e innanzi alle quali il giovane eroe rimane imperterrito e ripete il suo sacro giuramento. Nè l'entrata nella città di Dite nel VI dell'Eneide, nè alcuno degli inferni od antinferni figurati nelle leggende medievali ci presenta alla vista esseri così grotteschi e spaventosi, come quelli che si affoltano intorno al Dio Çiva, sulla soglia del campo dei Pāṇḍava-Pańćāla. Colla torma ond'è circondato Çiva ben si riscontra l'esercito di Skanda o Kārttikeya, il Dio della guerra, descritto con vivissimi colori nella sezione LVII del libro IX del MBh. e la legione onde si attornia Mara Pāpīyans, il mal Genio tentatore del Buddha. Questo preludio dispone l'immaginazione di chi legge a concepire la possibilità di una impresa che per se stessa sarebbe sembrata folle e disperata. L'apparizione di Çiva precede e prenunzia quella della Dea Durgā Kālarātrī (« la Notte del Fato ») chiamata altrimenti Kalī, o Bhavanī, sua consorte, la quale interviene in mezzo all'azione, come una vera e propria Erinni, cinta di ghirlande sanguigne ed armata di lacci e flagelli, cantando e danzando, in compagnia delle donne dei Rakshasi ed esultando infine sull' eccidio immane. Qui il lettore intoppa in una apparente contraddizione. Coll'intervento di Çiva la Divinità presta il suo braccio alla vendetta giurata dal figlio di Droṇa, a soddisfazione dei vinti Curvidi. Ma pur essa la Divinità, in persona di Vishṇú, il Dio conservatore incarnato in Kṛshṇa, aveva abbracciata la causa dei Panduidi, cagionando lo sterminio dei loro rivali! Il fatto non parrà strano e contradditorio a chi sia un poco addentrato nella teologia dei popoli antichi, così degli Indiani come dei Greci. E invero, dappoichè, secondo la dottrina metafisica che sta in fondo alla concezione politeistica, il conflitto tra gli elementi naturalmente repugnanti e contrari è posto come legge fondamentale nell'ordine dei fatti umani, non meno che in quello della vita cosmica, ne segue che gli Dei possano benissimo aiutare chi l' una chi l' altra delle parti guerreggianti e sospingerle alla rovina scambievole, senza perciò rompere le leggi del divino consorzio,

che li mantiene uniti e soggetti ad un reggitore supremo. Nell'Iliade avviene il somigliante : « Mulciber ante Troiam , pro Troia stabat Apollo, etc. », salvo che il concetto serio e cosmogonico della discordia tra gli Dei è offuscato dall' antropomorfismo popolare , dove quella viene rappresentata in una forma al tutto umana e comicoburlesca, non altrimenti che un litigio in famiglia. Gli Dei si mostrano personalmente avversi e garosi l' uno contro l' altro, per difendere i loro protetti , e Giove lascia ad essi piena libertà di partecipare alla lotta e tartassarsi tra di loro ; tanto per levarsi la seccatura delle loro rimostranze ed intercessioni. Gli Dei dell'epopea indiana, come ministri della suprema legge cosmica, non partecipano alle ire onde gli uomini sono mossi, ma tra loro sono amici e bene se la intendono , pure allorquando , standosi in diverso campo , armano e muovono l' una contro l'altra le genti nemiche. E così Vishṇú come Çiva operano di concerto e secondo l' intendimento di Brahma, rappresentante la legge suprema e fatale (il *Daivam*); aiutando quello i Panduidi questo i Curvidi, nel proseguimento della lotta, che deve riuscire a tutti esiziale !

Il racconto non si termina colla distruzione dei Pańćāla, ma trova il suo epilogo in una scena che si può dire il finale di tutto il dramma epico, siccome quella che ci rappresenta colla morte dell'antagonista il termine della grande contesa. Compiuto il suo voto colla strage notturna , dove era perito il fiore dell' esercito nemico , Açvatthāmano coi suoi compagni ritorna frettoloso sul campo di battaglia. Ivi trova il re Duryodhana ancora vivo e agonizzante, là sul terreno dove era caduto, colle coscie spezzate dal colpo menatogli da Bhīma nel duello colla clava , contro ogni uso di leal combattimento. Una consolazione ineffabile riceve il re, in quel suo supremo martirio, alla notizia della esemplare vendetta compiuta sui Pańćāla, e, benedicendo ai vendicatori, spira poco tempo dopo, avviandosi al cielo riservato agli eroi. Per tal modo quel fiero Duryodhana , raffigurato in più luoghi del poema come il gran colpevole , per la sua smisurata superbia e pel suo astio implacabile contro i Panduidi , e nel cui carattere si riflette l' asprezza e l' arroganza del soldato ambizioso, muore come un degno Kshatrio di una morte veramente eroica, e

che riscuote tutta la nostra pietà ed ammirazione. Pur quando cadde sfracellato dalla clava di Bhīma, una pioggia di fiori celesti scese sopra di lui, in mezzo ai plausi ed ai concenti divini dei Gandharvi e delle Apsarase. Ben con ragione, ricevuto il colpo mortale, egli può lanciare contro il vincitore quel grido: « Voi avete combattuto con arti fallaci, però rimane a me l' onore. Con arti fallaci avete combattuto, ma vi tenete insieme colla vittoria l' infamia. In pugna giusta ed onorata voi non ci avreste vinti giammai ! » E disdegnando il compianto degli amici sè chiama felice, per avere sempre combattuto lealmente, ed onoratamente incontrata la morte (4). La vendetta di Açvatthāmano interviene come la legge del talione ad agguagliare le partite tra i vincitori ed i vinti. Essa fu lo strumento del *Daivam*. È da notare come Kṛshṇa Vishṇú, il quale ha pur previsto l' assalto di Açvatthāmano, mentre ne scampa i cinque fratelli Panduidi con Yuyudhana, traendoli quella notte fuori del campo a starsene in disparte con lui, non abbia svelata la cosa e cercato di salvare gli altri. L' Holtzmann trova in questo fatto una strana incoerenza (Das MBh. II, pag, 197), e se ne serve di argomento per confermare la sua ipotesi, che l' invenzione originaria del Sauptika sia anteriore all'apoteosi di Kṛshṇa, del Kṛshṇa avatāra di Vishṇú creato e foggiato dalla seriore redazione brāhmanica. La spiegazione ne sembra a me molto ovvia, stando alle osservazioni testè fatte circa le apparenti contraddizioni dell'azione divina nella storia epica. Al decreto fatale dello sterminio, che incombe del pari sui Curvidi e sui Panduidi, egli pure Kṛshṇa, incarnazione di Vishṇú, deve piegare il capo, e quindi ritirarsi innanzi al giovane vendicatore, il quale si avanza nel campo dei Pańćāla « come un altro Kāla (Dio della morte, Destino) ». E ritirandosi esso in disparte è naturale che conduca con sè quei suoi più intimi amici, i quali alla forza soprannaturale, onde veniva armato il figlio di Droṇa, avrebbero pur dovuto soccombere.

La distruzione dei Pāṇḍava Pańćāla fa capo ad una causalità epica superiore e dominante sui sentimenti personali, onde il nostro eroe fu mosso a compierla. I vincitori, secondo la legge del *Daivam*, non potevano godere del frutto della loro vittoria, perchè, quali che fossero le ragioni onde

potevano giustificare la loro causa, essi nel farla valere, si erano pure appigliati alla frode ed alla violenza, manomettendo gli altrui dritti per rivendicare i proprii, e col pretesto della difesa trascorrendo oltre ogni giusto termine nell' offesa. Lo stratagemma adoperato, per ammazzare il Maestro delle armi, Droṇa, e quello contro il re Duryodhana, furono il compimento delle *arti fallaci*, cui essi dovettero ricorrere per conseguire la vittoria. E la vittoria così ottenuta suol suscitare contro il vincitore feroci rappresaglie, e impreveduti pericoli e disastri. Il presentimento che la gara tra i Curvidi e i Panduidi debba terminare collo sterminio delle due cognate stirpi aleggia e mormora lugubri accenti in parecchi luoghi del poema. Il carattere perplesso, l' oscitanza abituale e la pensierosa tristezza di Yudhishṭhira, il maggior fratello dei Panduidi e duce supremo, sempre pieno di scrupoli per l' osservanza del *Dharma*, prode guerriero e pur desideroso di pace, aborrente dai partiti risoluti e violenti, adottati dai suoi e dal senno pratico consigliati, sinistramente preoccupato e contristato nel considerare gli effetti della guerra, rivelano in lui come un tristo presentimento, confermatogli anche dal Semidio Nārada (Strīparva-VIII, 39), del destino tragico sovrastante a tutta la stirpe. I torti della parte vittoriosa ci sono posti sotto gli occhi in uno degli ultimi *Parva*, il *Mahāprasthānika* (« Il grande pellegrinaggio »), dove l' un dopo l' altro i cinque principi Panduidi, prima di giungere alla meta, cadono sul sentiero, per espiazione di alcun loro grave peccato. E Kṛshṇa stesso, colto dalla maledizione di Gandhārī, madre dei Dhṛitarāstridi, la dolorosa Ecuba indiana, alla quale l' intervento di lui a favore dei Panduidi era stato cagione che rimanesse orba dei suoi cento figli, muore di morte violenta, fuggiasco dalla sua città nativa. Ed a quella maledizione egli si era sottomesso con animo rassegnato! (Strīparva XXV). Su quale delle due parti maggiormente pesi la responsabilità della lotta malaugurata è impossibile determinare. La lite dinastica tra i figli di Pāṇḍu e quelli di Dhṛtarāstra trovasi implicata in tali dubbiezze e difficoltà, da non potersi accertare a quale delle due famiglie rivali spetti veramente la successione nel regno dei Bhārata. Infatti, dei due figli dell'ultimo Bharatide, Vićitravīrya, il primo, cioè Dhṛtarāshtra, il quale vi doveva essere chiamato come primogenito, ne veniva escluso,

perchè cieco dalla nascita, e Pāṇḍu, il secondo, che saliva al trono per sostituzione legittima, lo lasciava di poi per ritirarsi a vita ascetica. Rimaneva quindi a decidersi quale dei due cugini, figli primogeniti l' uno di Dhṛtarāshtra l'altro di Pāṇḍu, cioè Duryodhana e Yudhishṭhira, dovesse succedere. Ma il caso aveva voluto che ambedue fossero nati proprio nello stesso giorno e nella stess'ora! Quello era figlio del fratello maggiore, ma re detronizzato, questi era figlio del fratello minore, ma re di fatto. Però l' assenza di Pāṇḍu aveva lasciato in potere dei Dhritarāshṭridi il governo dello Stato. Intanto ogni tentativo di risoluzione giuridica e di conciliazione essendo riuscito vano, era inevitabile la guerra civile colle sue concomitanze e conseguenze, e quindi la finale catastrofe, che doveva involgere in una estrema rovina così la parte vinta come la vincitrice. L'esecuzione, dunque, di questo decreto del Fato, per mano del figlio di Droṇa, sebbene egli operasse al compimento di una sua privata impreteribile vendetta, ci si porge nel *Sauptika parva* come il vero scioglimento del nodo epico mahābhāratiano (5). La cosa era già stata notata dal Benfey (Pantschatantra I, S. 236): « La vendetta compiuta da Açvatthāmano è uno dei momenti più essenziali della grande epopea indiana, attesochè per tale successo si avvera che quasi tutti gli eroi partecipanti alla lotta, non altrimenti che nell' epopea germanica (Das Niebelungenlied), e in origine probabilmente anche nella greca, soccombano. Tutta la stirpe eroica deve scomparire colla grande guerra, prima che incominci una nuova età umana ». Lasciando qui da banda la questione dell' esistenza di una primitiva embrionale epopea indogermanica (« Urepos ») alla quale accenna il Benfey, col presupposto di una cotal finalità epica comune nell' epopea indiana, greca e germanica, osserverò soltanto che per l'India il simultaneo tracollo delle due parti combattenti si rannoda alla concezione mitico-religiosa di uno speciale dualismo o piuttosto antagonismo cosmogonico; secondo il quale l'ordine del mondo risulta non già dalla prevalenza di un principio migliore sull'altro, ma dalla collisione dei principii contrari, sempre distruggentisi e rinnovantisi, come Indra e Vṛtra che perpetuamente combattendosi logorano e rifanno le loro forze.

Il carattere di canto conclusivo facilmente si può riconoscere nel *Sauptika parva*, benchè esso tenga il posto di libro X tra i XVIII della grande epopea, se si riguarda come una sua appendice lo *Strīparva*, il quale comprende le due sezioni dello *Çraddha*, ossia Sacrificio funebre ai Mani degli eroi defunti, e lo *Strīvilāpa*, ossia Lamento delle donne, e che l'Holtzmann considera come la conclusione del genuino Mahābhārata epico. Si può notare che colle pompe funebri accompagnate dal compianto degli amici e dei congiunti, celebrate in onore dell'eroe antagonista, si conchiude pure l'Iliade. Che la narrazione epica terminasse collo *Strīvilāpa* appare verosimile, se si ponga mente al contenuto dei libri che seguono il XII, o *Çāntiparva*, ed il XIII, od *Anuçāsana parva*, compilazione farraginosa, per quanto intrinsecamente importante, di trattati filosofici e politici, redatti in forma più o meno popolare: tutta materia ascitizia ed estranea all'azione epica. Questa finisce veramente nel fatto capitale della vendetta del figlio di Droṇa, simultanea alla morte del grande avversario Duryodhana, il quale, morendo con intrepidezza eroica, porta con sè le ultime fortune della sua gente. I cinque libri che seguono al XIII, sebbene daccapo narrativi, più non dànno alcuno sviluppo all'azione, e ci passano innanzi come i Paralipomeni della Bhāratiade, non facendo altro che raccontare i diversi casi, attraverso i quali i cinque figli di Pāṇḍu ed il loro divino alleato Kṛshṇa, dopo terminate le grandi gesta, e celebrato un efimero trionfo, sono condotti a scomparire dalla scena del mondo. Per procedere cauti e non pregiudicare la questione della formazione del Mahābhārata, si deve dire che col *Sauptika parva* ha termine l'azione epica del poema, non già il poema; perocchè non si può non riconoscere, col Dahlmann, una certa unità organica in una grande parte del Mahābhārata attuale, quando lo si riguardi come una enciclopedia poetico-didattica, di cui è centro la leggenda dei Bharatidi. Senza dubbio poi, ammessa una cosiffatta unità epica, risultante dalla coordinazione formale di un materiale vasto, eterogeneo e molteplice di leggende e dottrine, compiutasi con lungo e secolare lavoro, e secondo un disegno tracciato a grandi linee, si dovrebbe dare al *poema*, così concepito ed eseguito, una definizione, la quale quadrasse al genere singolare di creazione poetica in esso esemplato (6).

L' intervento di Çiva nel racconto del Sauptika , in quanto riflette un certo stato della coscienza religiosa , vuol essere altresì considerato nei suoi rapporti colla storia dell'antica religione indiana. È opinione di Adolfo Holtzmann giuniore che la parte attribuita a Çiva nello sterminio dei Pāṇḍava Pańćāla appartenga ad una di quelle rifazioni intenzionali (tendentiöse Umarbeitungen) alle quali, secondo l' ardita sua critica ricostruttiva, la massima parte del poema andò soggetta nelle successive e seriori redazioni brāhmaniche; perlocchè si avrebbe qui un brano çivaitico, innestatovi in grazia dei lettori devoti al Çivaismo, uno dei culti che si sarebbe più tardi svolto in seno al Brāhmanesimo. Ma, poichè un fatto così straordinario, come la distruzione dei vincitori, non si poteva concepire senza un intervento divino, l'illustre indianista mette innanzi la sua congettura che nel poema originario Açvatthāmano abbia chiesto ed ottenuto un aiuto sovrannaturale; non però da Çiva, sibbene da Brahma, e questi, dice il critico, « gli avrà mandato in soccorso una qualche divinità secondaria, la quale non possiamo più determinare chi ella si fosse (Holtzmann, Das MBh. II, 202) ». È questo uno dei casi in cui la lacuna aperta dalla critica negativa mal si cerca di colmare con una ipotesi. In sostanza l'Holtzmann, dopo di avere escluso l'intervento di Çiva, riconosce egli stesso la necessità di una sostituzione che ripari alla diffalta prodotta nel testo, ma tale sostituzione egli non la trova, e si contenta di affermare che il passo è *unecht* « non genuino ». Che il testo originario di un passo così importante, in un luogo così cospicuo, sia stato rifatto di sana pianta, mi pare cosa molto improbabile; bensì è possibile che nelle nuove redazioni esso abbia ricevuto alcuni notevoli ritocchi. Ammetto che nella descrizione del corteggio di Çiva, così sfoggiatamente e orrendamente fantastica, si sia lavorato di amplificazione sul testo primitivo, come per altri esempi si scorge essere stato il vezzo dei Kavi, o poeti d' arte, indiani. Ma non so comprendere come si possa escludere l'azione personale di tale Iddio, senza togliere al racconto ciò che ha di più caratteristico, quello sfondo etico religioso dal quale esso rileva la sua importanza ed il suo significato. Il fato epico, pel quale importava che al trionfo dei Panduidi seguisse il loro sterminio, implica l'opera di un Genio distruttore e oltrapotente, il quale non poteva essere altri che Çiva. L'Holtzmann è stato come tirato a forza alla sua con-

getturale epurazione del testo dal presupposto che il culto di Çiva sia stato nell'India molto tardivo e che però ogni accenno a tal culto tradisca l'ispirazione del Çivaismo settario. Ma il fatto che il Vishṇuismo ed il Çivaismo si veggono, in tempi posteriori, affermarsi come sette religiose separate ed ostili, non esclude punto che il culto di Vishṇù e quello di Çiva sieno stati precedentemente praticati e celebrati come due culti omogenei, diversi bensì, ma non discordi, quasi due faccie o tendenze di un medesimo culto, l' antico Brāhmanesimo (7). Invero, il sistema teologico Brāhmanico, uscito fuori dalla riduzione unitaria e panteistica del politeismo vedico, comprendeva potenzialmente, nei termini di una ortodossia molto duttile e transigente, la più grande varietà di dottrine, così speculative come pratiche, le quali dal panteismo spiritualistico del Vedānta si estendevano insino al panteismo naturalistico della scuola così detta del Sāñkhya. La Trimūrti Brahma, Vishṇù, Çiva, nella quale si vedeva esplicata l'unità sostanziale del Brahman neutro, modificata dalle tre qualità naturali del *sattva* (movimento, azione e produzione), del *rag'as* (vitalità, passione, conservazione), e del *tamas* (oscuramento, scadimento, distruzione) comprendeva tutte le manifestazioni possibili e immaginabili d'un principio supremo ed infinito, esplicantesi ed operante nel mondo. La distinzione esclusiva portata nel culto delle persone della Trimūrti è certamente seriore, ma essa Trimūrti, se non nel nome, che più tardi fu messo in voga, certo, nella sostanza, si ricongiunge alla religione vedica, che proclamava l'Uno Trino nella triplice manifestazione di Agni Dio supremo, distinto come Genio solare (Sūrya), atmosferico (Vāyu o Rudra) e terrestre (Agni sacrificale, Bṛhaspati ecc). Perciò, al modo stesso che nella religione vedica il devoto faceva oggetto di un' adorazione più speciale, secondo che a lui meglio conveniva, questo o quel Dio, tra i molti che avevano potestà nei diversi dominii della natura, così nella religione brāhmanica avveniva che, secondo le diverse contingenze, questo o quel Dio della trinità metafisica fosse di preferenza invocato ed adorato. — Vuolsi pertanto intendere, come, in un dato tempo, e il Brāhmanesimo e il Vishṇuismo e il Çivaismo, non per anco segregati come sette, altro non fossero che diverse forme e appartenenze di un medesimo culto, reso al supremo ineffabile Potere, imperante nell' universo. Più tardi, sovrapponendosi a questa fede comune l' ela-

borazione sistematica delle scuole teologiche, più cedevoli e indulgenti al misticismo popolare, le tre forme del culto, si affermarono come culti distinti, imprimenti al sentimento mistico di ciascuna un carattere spiccato ed uniforme, come si può vedere nell'ottimismo vishṇuitico, decisamente contrapposto, come affermazione dommatica, al pessimismo çivaitico. Fu questo il tempo in cui i Vaishṇava e i Çaiva, esagerando la tendenza del loro culto rispettivo e sovraccaricandolo di quelle superstizioni e leggende che troviamo riferite nei Purāṇi, si combattono ferocemente come sette avverse, lanciandosi scambievolmente l'accusa di *Pāshanda* od eretici. Ma circoscrivere il culto di Çiva o quello di Vishṇù al Çivaismo o Vishṇuismo seriore, purāṇico, e dirò degenere, mi sembra un procedimento contrario a quella cronologia interiore ed ideale, secondo cui si svolge e si spiega la storia dell'antica religione indiana. Quante volte nel poema troviamo assegnata una parte rilevante a Çiva (che è una continuazione del Rudra vedico, Genio dell'uragano) esaltata la sua straordinaria potenza, implorato il suo soccorso, non dobbiamo subito arguirne l'influsso del Çivaismo settario, l'interpolazione, e quindi trarne motivo per procedere alla depurazione del testo, ma piuttosto considerare se ivi non si rifletta il Çivaismo dell'antica religione Brāhmanica. Çiva pertanto, quale ci appare nel nostro racconto, complice alla vendetta del figlio di Droṇa, mi sembra perfettamente al suo posto. Niun Dio era al caso di assistere il nostro eroe meglio di Çiva, il quale, come erede degli attributi di Rudra, e, al pari di lui, arciere infallibile, abitator delle montagne, cacciatore selvaggio, ecc., fu riguardato come il padre del Dio della guerra, Skanda (assalitore). Che il Çivaismo fosse molto consentaneo a quel complesso di massime e di sentimenti che costituivano lo spirito militare non è difficile comprendere, se si ponga mente a quell'austero ascetismo proprio del culto di Çiva, e inteso a rendere gli uomini tetragoni al dolore e quasi disamorati ed incuranti della vita. Virtù proprie dello Kshatrio sono la resistenza invitta ad ogni sorta di travaglio, l'intrepidezza nei pericoli e il disprezzo della morte. Queste virtù non poteva certo ispirarle il Vishṇuismo, il quale anzi mirava ad allacciare strettamente l'uomo all'esistenza, con tutte le illusioni e le lusinghe più allettevoli, presentandogli come tipico il ca-

rattere benigno e giocondo del Dio sposo di Lakshmī (Prosperità, Bellezza, Fortuna), nella cui epifania terrestre, che fu appunto quella impersonata in Kṛshṇa, ha parte principalissima il voluttuoso idillio pastorale, tanto celebrato nei poemi indiani e segnatamente nel dramma sacro del Gitagovinda (una specie di Cantico dei Cantici). Certo il misticismo morbido e passionale, ispirato dal Dio conservatore ed allegratore del mondo esistente, non poteva più in alcun modo accordarsi con quello austero, travaglioso e riflessivo del Dio rivelatore ed esecutore del destino tragico della vita, e maestro e banditore, prima del Buddha, della grande rinunzia, e proclamante l'illusione dell' istinto vitale. A ben comprendere la partecipazione di Çiva all'impresa del figlio di Droṇa, non occorre punto trarre in mezzo l'influsso del Çivaismo settario degli ultimi tempi, bastando por mente alle circostanze che la rendono necessaria. E non solo in questo, ma in altri luoghi del Mahābhārata il Vishṇuismo e il Çivaismo coesistono, senza escludersi, facendo parte dell'ambiente religioso in cui vivono gli eroi che hanno la parte principale nell' azione epica. Dove questo fatto della coesistenza pacifica dei due culti è più manifesto, l' Holtzmann vede una riconciliazione ulteriore e relativamente recente delle due sette. Ma codesti tratti conciliativi del Vishṇuismo e del Çivaismo ci appaiono pure antichi e li troviamo in assai stretta colleganza coi momenti più rilevanti dell' azione epica. Per esempio: i Dhṛtarashṭridi respingono energicamente l'accusa di essere nemici di Vishṇù, epperò dichiarano impostura la pretesa natura divina di Kṛshṇa, militante nel campo dei loro avversari. Dall'altro canto Çiva, non che essere esclusivamente protettore e vendicatore di Duryodhana e della sua parte, confessa egli stesso, manifestandosi al figlio di Droṇa, di avere, a suo tempo, protetti i Pańćāla ed essere bene affetto verso Kṛshṇa. E nell' importante episodio detto Kīraṭārǵunīya (battaglia di Arǵuna, col Kīraṭa, o montanaro) è narrato come Arǵuna, l' Achille dei Panduidi, per poter salire in cielo ed ottenere le armi divine, abbia dovuto cattivarsi il favore di Çiva, misurandosi in singolar combattimento con esso lui, apparsogli in figura di un cacciatore di montagna. I Panduidi, insomma, hanno una special propensione verso il culto di Vishṇù, senza però essere Vishṇuiti, nel senso del Vishṇuismo settario, contrapposto

al culto di Çiva. Sono Vishṇuiti in quanto che dal Dio conservatore credono emanato, sulla fede della dottrina appresa dai maestri Brāhmani, il diritto divino, in nome del quale sostengono le loro pretese alla regal successione. Invece, la particolar predilezione che i Curvidi, pur venerando Vishṇù, manifestano verso il culto di Çiva (Weber, Ind. Streifen, I, 206) si spiega col loro carattere spiccatamente kshatrio, aspirante alla militare indipendenza ed insofferente della supremazia ieratica dei Brāhmani, alla quale oppongono la coscienza dei proprii diritti. Ma tale Çivaismo dei Dhṛtarāshṭridi, motivato da determinate circostanze, fa contro all'ipotesi accampata dall' Holtzmann, che i luoghi dove Çiva è esaltato siano stati intrusi nelle redazioni seriori e rivelino la suggestione settaria (8). La Lettura XVII, l'ultima del Sauptika, conferma ciò che si è precedentemente detto circa il significato dell' intervento di Çiva nella vendetta compiuta dal figlio di Droṇa. Yudhishṭhira muove a Kṛshṇa la questione: come mai Açvatthāmano abbia potuto da solo far strage di tanti guerrieri, e di tali tanto a lui superiori di forza e di valore? E Kṛshṇa gli risponde che ciò potè fare il figlio di Droṇa, perchè aiutato da Çiva. Il quale, primo Dio dopo Brahma, e particolarmente celebrato con moltissimi nomi, citati in una famosa litania del Yaǵurveda (il *Çatarudrʾyam*), è il naturale antagonista degli altri Dei, dal tempo che la creazione di questo mondo fu da Brahma anticipata coll' opera di un secondo Iddio, senza aspettare l'avviso di lui; il quale, mercè le sue penitenze, consapevole dei mali che quella avrebbe seco portato, l'avrebbe voluta ritardare, quanto fosse stato possibile. Così avvenne ch'egli sfogasse il suo fiero malumore contro gli Dei colla distruzione del lauto e magnifico sacrificio di Daksha, al quale essi si erano dimenticati d' invitarlo: mito celebrato, se altro mai, dai poeti epici e drammatici. La collera di Rudra contro il ceto divino, per causa della trascuranza in cui da esso si vide tenuto, rappresenta il male necessario della creazione, non avvertito dai Numi datori di vita e partecipi dell' incremento vitale del mondo. E una gran parte del malanno mondiale egli se lo assume, assoggettandosi alle più orribili penitenze, per alleviarne gli esseri creati. Ma esso è pure il Genio delle collere, delle vendette e delle rappresaglie, che scattano, per naturale reazione, contro le altrui prepotenze ed offese, e per tal ragione accoglie favorevol-

mente il voto di Açvatthāmano. Pertanto, confortando Yudhishthira alla pazienza, Kṛshṇa gli dice: « Non è stato il figlio di Droṇa che ha commesso il massacro dei Pańćāli, ma Çiva Rudra, soprannominato Mahādeva, il Dio collerico, che gli ha conceduto a tal uopo il suo favore!. »

Le letture del Sauptika che dalla X vanno alla XVIII formano una sezione distinta, intitolata Aishīka, ossia « Il dardo fatto di steli (- aus Halmen bereitet Geschoss - Böhtlingk, Sansk. Wört.), la quale, a detta dell'Holtzmann, sarebbe un'appendice interpolata dalla redazione brāhmanica « affine di distruggere l'impressione favorevole ad Açvatthāmano ed alla sua parte, prodotta dalle Letture precedenti (Das Mahābhārata II, pag. 202)». È un po' arduo a comprendersi come quei bravi redattori e rifacitori, i quali si permisero di appiccicare ad un racconto che loro non andava a verso un sèguito di così contrario tenore, quasi antidoto propinato dopo il veleno, non abbiano piuttosto pensato a dargli di frego o raffazzonarlo in altro modo. Che questa seconda parte del Sauptika sia stata da altro poeta, o rapsodo, aggiunta a quella prima che termina colla morte di Duryodhana è assai probabile, a farne congettura da alcune incoerenze ben rilevate dall'Holtzmann (Op. cit. pag. 203), da qualche disuguaglianza di stile e dalla tendenza, in alcuni tratti molto visibile, a disporre e volgere il racconto a significazione allegorica. Tale, ad esempio, è il discorso digressivo di Kṛshṇa sugli sforzi fatti inutilmente da Açvatthāmano, il protetto di Çiva, per maneggiare l'arma sua, il disco di Vishṇù, da lui chiestagli: allusione manifesta alla prevalenza del culto Vishṇuitico sul Çivaitico. Ma io non oserei dire perciò che il racconto dell'Aishīka sia stato concepito con uno spirito opposto a quello ond'è animata la precedente narrazione, proprio per farle il contrappelo, stando in contradittorio colla medesima e deprimendo l'eroe poco innanzi così magnificamente esaltato. Il dardo formato di steli, onde questa seconda sezione s'intitola, é l'arma divina, o fatata, con cui l'eroe Açvatthāmano dapprima respinge ogni assalto dei principi Panduidi, mossi a prendere di lui vendetta, e si attenta dipoi a spegnere l' unico nascituro rampollo della schiatta aborrita. La virtù maravigliosa trasfusa in quell'arma è pure

un dono di Çiva. Anche nell'Aishīka traluce l'idea che il giudizio di Brahma, rappresentante del Daivam, ossia della legge eterna regolatrice dei mondani eventi, non propenda in favore di alcuna delle due parti contendenti; essendo ambigue le ragioni pretese da ciascuna, pressochè pari i torti scambievoli, eguale, quindi, il cumulo delle sciagure espiatorie, aggravantesi sopra ambedue (9). L'eroico figlio di Droṇa ha sempre la coscienza di aver compita una santa vendetta, e se, in qualche momento, si confessa colpevole, come chi è troppo avanti trascorso per impeto d'ira, si lascia pure intendere, nel corso della narrazione, che egli riconosce siffatta colpa come necessaria e voluta da una legge superiore. Il gran Rishi Vyāsa contrapponendogli per redarguirnelo, la mansuetudine, la pazienza e la bontà di Arǵuna (il quale, del resto, non bene accorda coi fatti tali disposizioni virtuose), parla semplicemente secondo il suo carattere. Ma la coscienza del poeta spazia molto più in là della legge ieratica, la quale, compendiando le obbligazioni morali nell'ossequio all'autorità costituita, entra qui in conflitto colla legge eroica, favorevole ai diritti della coscienza individuale. Tutto questo mi sembra molto bene significato dal contesto del racconto. Il duello intrapreso da Arǵuna, per istigazione di Kṛshṇa, contro Açvatthāmano, per vendicare l'eccidio dei Pańćāla, rimane senza risultato. Le due saette divine da essi scagliate, intoppandosi con urto rovinoso, neutralizzano l'una l'energia dell'altra. Il Semidio Nārada, in compagnia dello stesso Vyāsa, interviene tra i duellanti, per indurli a conciliazione, in vista dei disastri minacciati al mondo da quel tremendo sconquasso. E qui si può anche intravvedere un accenno simbolico ad una specie di concordato seguìto tra Brāhmani Visṇuiti e Kshatri Çivaiti, dopo aver durata una lunga ed aspra contesa. Se Açvatthāmano è denuziato per empio e scellerato dai principi Panduidi, sono altresì rincalzate e ribadite da lui le gravi accuse da essi meritate. E la consegna che egli fa loro della gemma miracolosa, a lui connaturata dalla nascita, e la maledizione di Vyāsa che lo condanna a camminare, durante tre mila anni, ramingo e tapino pel mondo (la pena dell'Ebreo errante), accennano piuttosto ad una soggezione parziale e condizionata, che ad una sommissione intiera e volontaria del ceto kshatrio al brāhmanico. Açvatthāmano, infatti, sebbene respinto e maledetto, viene risparmiato, e se ne va libero pei fatti suoi, dopo di avere con quell'arma,

a lui non più utile nelle battaglie, distrutto il feto che Uttarā aveva concepito da Abhimanyu, figlio di Arǵuna, e nel quale si doveva continuare la progenie dei Panduidi. Il germe così estinto fu invero ravvivato dallo scongiuro di Kṛshṇa, e venne alla luce in persona di Parikshit, capo della dinastia rifatta, che doveva quindi regnare, di buona intesa colla casta brāhmanica, nel Bhāratavarsha. Ma parecchi indizî fanno supporre che tutta la brāhmanizzante famiglia dei Panduidi, colla catastrofe della grande guerra, ne sia andata tutta intiera al tramonto. La leggenda del re Parikshit, poco rispettoso verso i Brāhmani, e per la maledizione di un Brāhmano, condannato a morire anzi tempo, morsicato dal principe dei Serpenti Takshaka, dimostra che il fuoco covava tuttavia sotto la cenere, che, cioè, lo spirito kshatrio era tutt'altro che domo! E appunto durante il sacrificio dei Serpenti, celebrato dal re G'anameǵaya, figlio di Parikshit, allo scopo di vendicare il padre, ed impedito, nel più bello, dal Brāhmano Astīka, cioè in un ambiente perfettamente kshatrio, narrasi aver avuto luogo la prima recitazione del Mahābhārata. Il ritratto eroico di Parikshit appare nel poema come un riflesso dello spirito imparziale e conciliativo della rapsodia epica; attesochè nella tradizione purāṇica questo re è rappresentato addirittura contumace, non che poco ligio, verso la supremazia brāhmanica (Bhāgavata Purāṇa, I, 16 e seg.) e la punizione toccatagli per tal motivo rimase proverbialmente esemplare (10). Tutto considerato, l' Aishīkaparva, sebbene aggiunto, ci si presenta come organicamente connesso colla prima parte del Sauptika, in quanto che esso si mantiene fedele all'idea informatrice del precedente racconto, nè si discosta gran fatto dal medesimo, quanto al carattere proprio dell' antico stile epico. Era ben naturale in chi avesse udite le prime Letture del Sauptika il desiderio di saperne più oltre: quali sentimenti avesse eccitati nei Panduidi superstiti l'eccidio perpetrato dal figlio di Droṇa, a qual partito essi si fossero appigliati, per non lasciarlo invendicato, che cosa fosse avvenuto dell'eroe Açvatthāmano. E il nuovo racconto, soddisfacendo per l' appunto a tale curiosità, procede assai bene concatenato col primo. Esso non è poi gran che favorevole ai Panduidi od ostile ai Curvidi, ma si conformā piuttosto all'eclettismo imparziale, cui s'ispiravano le scuole dei rapsodi, nelle quali sorse il Mahābhārata. Chi voglia vedere il racconto del Sauptika notevolmente

alterato dalla prevenzione settaria, brāhmano-vishṇuitica, lo legga nel riassunto del Bhāgavata Purāṇa, dove Açvatthāmano è fieramente biasimato ed esecrato come un volgare delinquente. L' Açvatthāmano del nostro racconto, invece, il vendicatore dei Curvidi, rispettato e lasciato libero dai suoi stessi nemici, è uno di quegli eroi leggendari che dopo la loro disdetta non muoiono, ma sono riservati, passando per un purgatorio millenario, a riscattarsi della toccata condanna, in un tempo indeterminato.

Dopo maturo esame della questione, io ho creduto ben fatto di riportare per intiero nella mia versione il Sauptikaparva, avvisando che possa riuscire di special interesse ai lettori, pure ammessa la varia origine e l'eterogeneità della sua composizione, il vederselo innanzi riprodotto quale appunto si trova nel grande poema. Che altro può essere il Mahābhārata se non il libro lasciatoci dalla tradizione epica indiana? Una qualche ragione, intenzione, idea dovette presiedere al lavoro della vasta compilazione, che venne distinta con tal nome! Che cosa ci rimane del Mahābhārata, dopo risecatene fuori le parti credute eterogenee? E quando mai, e in qual modo e da chi potrà esserci scoperto e additato il presunto Mahābhārata genuino? Comunque, pertanto, in questo od altro Parva si abbia a vedere un aggregato di più parti composte da diversi autori, in diverso tempo, si presenta sempre come degna di studio l'artificiosa disposizione delle dette parti, intesa a mantenere la continuità dell'azione epica, secondo un determinato disegno, che venne eseguito e condotto a termine mediante un lavoro secolare: fatto d' importanza capitale nella costruzione di quelle epopee nazionali e popolari, che gl' Indiani hanno distinte col nome di *Itihāsapurāṇa* e di cui il Mahābhārata è il capolavoro. Ed Itihāsa è l' epopea omerica « creata dall' Omero sperduto nella folla del popolo greco » come disse il Vico, e risultante, come dimostrò il Wolf, dalle diverse rapsodie in diversi tempi composte, ma che rimane sempre un poema nazionale, dotato di unità organica, in quanto riflette compiutamente ed armonicamente uno stato particolare della coscienza del popolo greco. Alla teoria della formazione successiva e collettiva dell'Epos lo studio del Mahābhārata fornisce nuovi e preziosi documenti.

All'idea della sopra accennata fatalità epica, onde la grande guerra era sospinta verso un esito egualmente disastroso per le due famiglie rivali, dovette essere coordinata l'azione del Mahābhārata, come appena si formò il nucleo organico del poema. Ma intorno all'ordito primitivo dell'azione stessa molto si discute tra i dotti occupati nella critica Mahābhāratiana; se, cioè, nella contesa dinastica che ne è il soggetto, il poema mirasse veramente sin dal principio all'esaltazione dei Panduidi, quali assertori del Dharma, ossia del diritto divino, consenziente alle loro ragioni, oppure intendesse rappresentare i Curvidi come gloriosi e sfortunati propugnatori della causa migliore. Il testo del Mahābhārata somministra prove per l'una e l'altra ipotesi. Coloro i quali pensano che il poema sia stato composto di proposito per la glorificazione dei figli di Pāṇḍu trionfanti, non badano che un vero trionfo essi non l'hanno ottenuto, essendo tosto seguìta alla loro vittoria, e per loro colpa, la loro rovina, e che per contro i figli di Dhṛtarāshṭra, malgrado l'ombra scura in cui li avvolge la loro parte di antagonisti, appaiono, in più luoghi, così segnalati per nobiltà di carattere ed eroismo, da avvantaggiarsi sui loro competitori, e rendere la propria sconfitta altrettanto gloriosa che la vittoria di quelli. D'altra parte coloro i quali, accettando l'ipotesi prima messa innanzi dal Lassen e poi largamente svolta dal l'Holtzmann seniore, invertono le veci ed affermano che il poema originario favorisse ed esaltasse i Curvidi, come i veri e degni rappresentanti dell'aristocrazia militare, la cui caduta sarebbe apparsa come una sventura nazionale, si trovano impigliati in difficoltà inestricabili; perchè, oltre al dover ricorrere ad una ipotesi arrischiatissima, che, cioè, il poema sia stato rifatto radicalmente nelle successive redazioni brāhmaniche, non riescono in alcun modo a spiegare perchè sieno state lasciate nella loro integrità parecchie parti della composizione originaria, dove la virtù dei vinti è dipinta coi più splendidi colori, e la fortuna dei vincitori viene attribuita a cause fatali, o ad arti tutt'altro che virtuose! Ma è proprio necessario a chi voglia afferrare l'idea unitaria del poema il presupporre un fine prestabilito di esaltare l'una o l'altra delle due parti, la vinta o la vincitrice? In molti casi dove i critici scoprono opposizioni ed incoerenze da doversi eliminare coll'epurazione del testo, al fine di ricostruire il disegno primitivo del poema, a

me pare di non vedere altro che la rappresentazione obiettiva delle contraddizioni osservate dal poeta nel mondo che gli sta innanzi, vale a dire le virtù e i vizî, le ragioni e i torti, le azioni lodevoli e le biasimevoli di ciascuna delle due parti avverse. Ha questo di proprio la poesia epica popolare, di collocare la sua moralità al di là dei termini fissati dalla scienza delle scuole, dalle credenze religiose ed anche dai preconcetti politici e nazionali. Non bisogna poi scambiare come giudizio del poeta quello che egli fa pronunziare dai personaggi del poema; col che si confonderebbe la morale subiettiva o drammatica colla moralità obiettiva che deve risultare dal complesso del racconto. Così non calza punto al nostro caso l'osservazione che il figlio di Droṇa sia qualificato in altro luogo (Aishīka, 10, 11) come un ribaldo che si è messo fuori di ogni legge. Tale era il linguaggio che nel racconto si dovea tenere riguardo a lui dai suoi nemici; pur rimanendo egli, nella tradizione epica, quell'eroe degnissimo di ammirazione che si è veduto. Il criterio etico a cui sembrano informarsi i cantori del Mahābhārata, estranei alle tendenze settarie, è così fatto. Essi vedono prevalere presso i Panduidi le virtù brāhmaniche e presso i Curvidi le virtù kshatrie, e queste e quelle coi difetti loro affini; e queste e quelle ritraggono fedelmente, senza alcuna espressa intenzione d'innalzare le une sopra le altre. Il Mahābhārata, per quanto vogliasi brāhmanizzato, è pur sempre, nel suo fondo, un poema schiettamente eroico, e come tale in perfetta antitesi col Rāmāyaṇa, dove l'eroismo più non si muove libero, non è più padrone di sè, ma riceve il pieno influsso del pensiero ieratico. Insomma, a voler bene spiegare le antinomie del gran poema, bisogna considerare che esso riflette il carattere multilatere dell'Induismo, anzichè quello particolare del Brāhmanesimo ortodosso, comprendendo e rappresentando lo spirito ieratico ed il laicale, l'elemento sacro ed il profano, il dommatismo ed il razionalismo, le prerogative dei Brāhmani e quelle degli Kshatri — L'eroismo schietto, indomito, non appannato da alcuna ombra di misticismo, arieggiante quello degli eroi di Omero, si osserva piuttosto dalla parte dei Curvidi che da quella dei Panduidi — I Parva, o libri, che vanno dal VI al X, e descrivono la battaglia del Kurukshetra, sono intitolati dai duci Curvidi (Bhīshma, Droṇa, Karṇa, Çalya) che, a volta a volta, sono assunti al comando supremo dell'esercito di Duryodhanā — E

trovano, discutono e proclamano le forme più diverse e contradittorie di un supposto Diritto universale!

Quanto si è sopra ragionato intorno all' azione epica del Mahābhārata ci dà lume a tentare qualche passo in un' altra questione, ancora avvolta in molto buio, quella del fondamento storico del poema. Non è qui il luogo di trattare per le generali della colleganza e compenetrazione originaria dell'epopea popolare colla storia. La storicità primigenia dell'epopea, cioè, del soggetto fondamentale intorno cui essa si svolge, è ormai posta fuori di dūbbio, dopo i molti studi fatti, a tal proposito, sui poemi omerici, non che sull' epopea germanica e sulla francese nel medio evo. Ora si domanda quale possa essere l' elemento storico involuto nel racconto della grande guerra cantata nel Mahābhārata. Tale questione non esiste per coloro che riguardano gli antichi poemi come creazioni puramente fantastiche, ed ogni cosa derivandovi dal mito spiegano agevolmente tutta la genesi dei canti maravigliosi colla teoria dell' epopea celeste fatta terrestre. Ma questa bella storia degli eroi « caduti dalle nuvole » non vale punto a chiarirci l' origine e la natura dell' *epos*, che è una cosa ben distinta dal mito, e si compone di elementi assai diversi da quelli onde risulta la fantasmagoria mitica. A quel modo, infatti, che alla formazione del mito è necessaria la visione del fenomeno naturale, raffigurato come un fatto divino, così alla formazione dell'epopea si richiede la memoria o testimonianza tradizionale di un fatto umano (storico), specificata con particolari circostanze di tempo e di luogo. Le rappresentazioni antropomorfiche del mito possono bensì incorporarsi nel racconto èpico e costituirne quel *maraviglioso*, che ne è un elemento essenziale, ma non già fornirgliene la trama principale ed organica. I fasti divini, narrati dai primi sacri cantori, come quelli che troviamo in certi abbozzi epici del Rigveda (*Ākhyānā*) ben segnalati dall' Oldenberg, e potremo aggiungere, nei più antichi e genuini Inni omerici, tramandati dapprima come pie leggende, in tanto diventano poi materia di epopea, in quanto vengono collegati con certi avvenimenti umani, anzi nazionali e domestici, i quali il poeta si è prefisso di raccontare ed il popolo si aspetta di udire, come tali. L' *epos*, insomma, comincia a delinearsi quando al poeta

Ma tale infrazione delle leggi della buona milizia torna funesta agli stessi Panduidi, provocando coll' uccisione di Droṇa la vendetta di Asvatthāmano, il quale, adempiendo un dovere di pietà figliale, esercita sui suoi nemici quella terribile rappresaglia! In conclusione, malgrado il maggior prestigio ond' è circondata la causa dei Panduidi, in grazia della loro alleanza con Vishṇú Kṛshṇa (che però non riesce a rimuovere da essi la finale catastrofe) e della paternità divina, onde si vantano, il poema non è più parziale ad essi, quanto alla giustificazione dei loro fatti, che ai loro avversari, i Curvidi; tra i quali, oltre a parecchi altri lodati eroi, combattono, Karṇa, il figlio del Sole, l' eroe moralmente perfetto, e possiam dire l'Ettore-Achille del Mahābhārata, e il santo guerriero Bhīshma, nei cui moniti (Çānti ed Anuçāsana Parva) è raccolta tanta parte della sapienza politica tesoreggiata nel poema. E Duryodhana stesso, l' implacabile persecutore dei Panduidi, è un antagonista, se si guardi a tutt' insieme il suo carattere, assai rispettabile; notato di ruvidezza ed arroganza soldatesca, non già di prepotenza malvagia e volgare, la quale solo si riscontra spiccatamente espressa nel truce e brutale Duḥçāsana.

L' intendimento finale dei poeti autori del Mahābhārata è stato di descrivere quella grande lotta, complicata di stupende e tragiche vicende e di controversie etiche e giuridiche, non già di dare un giudizio sul merito della causa sostenuta dall'una e dall'altra delle due parti combattenti. Non si vuole confondere la finalità del poema coll' azione propriamente detta, cioè, colla rappresentazione poetica, in cui si riflettono il carattere, il costume e le passioni dei personaggi. Vero è che i Panduidi, passati, dopo la morte del padre, sotto la tutela dello zio Dhṛtarāshṭra, per la naturale preferenza che questi accorda ai suoi figliuoli, trovandosi in condizione di oppressi e chiedendo una risoluzione giuridica della loro causa, militano sotto l' insegna del Diritto, ossia del *Dharma*, del quale il loro fratello maggiore Judhishṭhira, è una incarnazione (soprannominato perciò *Dharmarāg'a*, o re della giustizia); epperò, in mezzo ai travagli della persecuzione cui sono fatti segno, spiegano quelle virtù, onde i perseguitati si rendono simpatici ed ammirevoli. D' altra parte i Dhṛtarāshṭridi, solleciti di conservare il bell' acquisto messo loro in mano dalla fortuna, si fanno oppressori dei cugini, ricorrendo a mezzi violenti, ep-

però rappresentano le parti dell' *Adharma*, ossia della forza primeggiante sul Diritto; onde il loro capo Duryodhana, raffigurato come una personificazione di Kali, il genio della razza umana traligna e declinante, tira sopra di sè e dei suoi quella odiosità che si aggrava su coloro cui la fortuna rende orgogliosi e prepotenti. Ma tale diseguaglianza di principii e di abiti morali nei capi delle due fazioni avverse è conseguenza necessaria della situazione, che mette gli uni nel dominio immediato del regno, gli altri ne tiene lontani; e tutti sappiamo come i possidenti sieno naturalmente portati ad affermare come possesso legittimo quello che in origine fu usurpazione. Altro spediente non si presentava, per districare l' ardua lite intorno al regal reditaggio che la partizione del medesimo: cosa giusta ed equa, a primo aspetto, ma punto effettuabile, sia come contraria alla tradizione dinastica unitaria dell' impero dei Bhārata, e quindi riprovata dalla ragion di stato, di cui Duryodhana era rappresentante, sia perchè sconsigliata dalla politica positiva ed usuale, essendo prevedibile che tra i due regni divisi non si sarebbe mantenuto a lungo l' equilibrio, stante l' indole apertamente ambiziosa dei Panduidi, i quali, rafforzati di potenti alleanze e favoreggiati dai Brāhmani, aspiravano « a farsi padroni del mondo » (V. il *Digvig'aya*, ossia « la conquista della terra » nell' Udyogaparva). Nei consigli stessi dei Panduidi, i fratelli di Judhishthira (tanto audaci e invadenti, quanto egli moderato e scrupoloso), per far prevalere il partito della guerra, si pone avanti l'assioma: altro non essere infine il Diritto, che la volontà imposta dal forte al debole, dal vincitore al vinto. Poichè, dunque, e il *Dharma* e l'*Adharma* si presentano nell'azione epica come la manifestazione di un superiore Dharma misterioso, cioè la legge cosmica, ossia il Daivam, non sarebbe esatto il dire, come da alcuni fu detto, che fine del poema sia il rappresentare il trionfo della causa giusta (i Pāṇḍava) sulla ingiusta (i Kaurava), dei buoni sui malvagi. La *moralità* del Mahābhārata, emerge sopra l' etica, diremo, individuale (le cui ragioni rimangono pur salde e distinte quanto al costume dei personaggi) rappresentando la necessità del mondo umano, che, vi sieno oppressori ed oppressi, le cui sorti si alternano, passando i primi nella condizione dei secondi e *viceversa*; mentre e gli uni e gli altri, ad affermare i loro diritti particolari, cercano,

la leggenda stessa del Kurukshetra, che, cioè, secondo la profezia del re Kuru, da cui quel campo ebbe il nome, consacrata dal consenso del Dio Indra, « a quanti vi sarebbero caduti combattendo sarebbero state aperte le porte del cielo (bastando anzi la semplice polvere indi portata dal vento a mondare l'uomo di ogni suo peccato) », dimostra come le virtù kshatrie fossero perfettamente bilanciate con quelle del più meritorio ascetismo brāhmanico — Il carattere essenzialmente marziale dei Curvidi si rivela nel loro spirito altiero e indomito, non che nel loro modo di combattere, conforme a quello che diciamo codice cavalleresco. Essi pure i principi Panduidi sono Kshatri e spiegano individualmente una grande bravura, ma sono ben lontani dal rispecchiare i tratti ed il costume della casta militare autonoma e indipendente, siccome quelli che hanno posta la loro causa sotto il patrocinio del Diritto brāhmanico, e si reggono coi consigli dei Brāhmani e specialmente del grande avo Vyāsa, che il poema ci presenta come un personaggio tipico, nel quale si assomma tutta la sapienza ed autorità della casta brāhmanica. Le armi sono pei Panduidi non già la *ultima ratio* a cui ricorre il guerriero, che confida unicamente nel suo braccio, ma uno strumento del Diritto divino, avvalorato e benedetto da un magistero sacro ed autorevole. Ora, quando la potenza militare non è *sui juris*, ma subordinata ad un ordine ieratico, che la dirige a suo senno (poniamo l'esempio delle milizie poste a servizio della chiesa, e gli eserciti crociati) essa perde il temperamento ideale che le è proprio, quello appunto che diciamo sentimento cavalleresco. Il quale impone nell'uso delle armi certe norme, dirette a togliere ai combattenti ogni vantaggio che non sia quello della personale valentia. Ma il milite che si pone agli ordini di un alto potere spirituale è poco o punto libero e padrone dei moti del suo animo, nè più si fa scrupolo di adoperare, pur di vincere, tutti i mezzi che gli vada suggerendo chi gli ha posto in mano le armi ed invoca su di esse la benedizione del cielo. Così i Panduidi, per quanto devoti e pii, anzi appunto perchè tali, si credono sciolti da molti usi ed obblighi guerreschi, ai quali si riconoscono vincolati i Curvidi; ed il loro divin consigliere Kṛshṇa è il più solenne maestro di quella politica tortuosa, che suol chiamarsi machiavellismo, e ad essi insegna. nei più gravi frangenti, gli stratagemmi del *g'ihmayuddha*, ossia combattimento doloso.

la considerazione del mondo umano si presenta distinta dalla contemplazione del mondo divino, e la realtà indi appresa lo colpisce e lo trae a sè per modo, da fargli riguardare come centro della vita mondiale un fatto terrestre, ancora vivo nella tradizione popolare. Perciò la poesia epica si vede, non pure nell'Ellade, ma nell'India stessa, sottratta assai per tempo al magistero delle scuole ieratiche, sicchè i primi cantori epici, nelle medesime cresciuti ed educati, non tardarono a staccarsene e ad affermare la loro indipendenza, costituendosi come un ceto a parte ed esercitando il loro ufficio non più nel recinto dei santuarî, ma alle corti dei re e dei principi, ai quali si rendevano accetti e prestavano servigio come pubblici cantori, storiografi e panegiristi. Districare l'elemento storico dall'involucro mitico, ond'esso nell'epopea trovasi rivestito (poichè col mondo umano sempre s' intreccia e confonde il divino delle sacre leggende), è lavoro molto arduo, ma fattibile e degno di essere tentato, come si può vedere ai risultati della critica esercitata sui poemi omerici. Non molti, credo, saranno disposti a riconoscere nelle preziose anticaglie scoperte dallo Schliemann tra i ruderi di Hissarlik i tesori del re Priamo, ed a ricercarvi gli aurei e gemmati fregi delle sue cento tra nuore e figliuole, e magari le armille e la pettinessa della diva Elena; ma anche pochi vorranno concedere che l'Ilio turrita, costeggiata dallo Scamandro e dal Simoente, la cittadella pergamea prospettante l' Ellesponto, altro non sia stata che la nuvola, la rocca celeste racchiudente le spose divine, ovvero siano le vacche, rintracciate e riconquistate dall'eroe solare. Invero, parecchi dati archeologici, geografici ed etnografici ci possono far intravvedere la verità storica nascosta entro gli immaginosi racconti omerici. E dovette essere una lotta, non combattuta in cielo, ma in terra, tra due genti affini e rivali, e cioè dalle tribù ārye, già stanziate nella Grecia propria (gli Elleni), contro quelle soprarrivate dall'Oriente ed accampate sul confine più avanzato tra l'Asia e l'Europa (i Frigi Dardani, misti coi Teucri della prossima Tracia), lotta inevitabile e memoranda, e che terminata colla vittoria degli eroi greci ebbe per conseguenza il consolidamento nazionale di quegli Elleni, sparsi per la penisola greca e le isole dell' Egeo, e la successiva colonizzazione ellenica della costa asiatica. I distruttori di Troia erano probabilmente accorsi in aiuto di quei Gioni pri-

mitivi, o Iavani, stabiliti da tempo antico, e rimasti come retroguardia orientale della migrazione ellenica, sul lembo occidentale dell' Asia minore (V. E. Curtius « Die Jonier » e Griech. Geschichte, pag. 29, e relat. Nota). Soltanto un fatto di tale importanza poteva servire ai rapsodi di trama maestra, per tesservi sopra l'ampia tela dell'epopea leggendaria. Le discussioni intorno al fondamento storico del Mahābhārata non sono state poche dal Lassen in poi, e non hanno portato a conclusioni più sicure che le omeriche, quanto alla storicità di singoli fatti o personaggi. Dhr̄tarāshtra, Gandhārī, Karṇa, Arǵuna sono altrettanto storici quanto Priamo, Ecuba, Ettore ed Achille, e l'usurpazione dell'eredità regale dei Bharatidi da parte di Duryodhana non è storicamente più vera che il ratto di Elena, figlia di Giove e sorella dei Dioscuri. Ma la storicità dell' epopea non si deve tanto ricercare nel contesto degli eventi particolari, quanto in certi indizî od accenni che in quella storia ideale si riscontrano colla storia reale, a noi per altre fonti conosciuta. Di una guerra tra Panduidi e Curvidi non vi ha alcun cenno nella letteratura vedica. Siamo però informati da taluni Inni del Rigveda come fosse celebre nel Panćanāda la potente tribù dei Bhārata, avanzantesi ad imprese di guerra oltre i due confluenti estremi dell' Indo, la Vipāç e la Çutudrn (Rigv. III, 33, 53); e da parecchi luoghi del Çatapatha Brāhmaṇa risulta che i Kaurava (così denominati dall'eroe eponimo Kuru, nono discendente di Bharata, 22.^{mo} re della dinastia lunare), continuatori del nome e della potenza dei Bhārata, si fossero stanziati più ad oriente, tra la Yamunā ed il Gange, in quel paese detto Madhyadeça, o regione del mezzo, il più adatto che mai fosse ad essere sede di un grande impero centrale. Ad occidente dei Kaurava, e stando loro a contatto, dimoravano i Pańćāla, che nella carta del Lassen occupano il Kurukshetra. Sebbene dei due popoli si sia formato il nome collettivo dei Kurupāńćāla, ricorrente nei Brāhmaṇa, si trovano cenni non dubbi delle loro rivalità nel Yaǵurveda (Weber, Sansk. Liter. p. 109, 110), alle quali allude pure un luogo del Kāthaka Brāhmaṇa (V. Çat. Brāh. translat. by Iulius Eggeling, Introd. p. XLIII, in nota). In tali rivalità si possono scorgere i lontani prodromi della grande guerra. I Pańćāla nel poema sono i veri belligeranti che assalgono ed abbattono il fiorente regno kshatrio dei Curvidi, sorto

nel Madhyadeça e dominante, verso oriente, su vari popoli ad esso soggetti od alleati. Soltanto colla formidabile alleanza dei Pańćāla poterono i Panduidi intraprendere la loro guerra di successione al trono dei Bhāratā. Si presenta qui molto probabile l'ipotesi del Lassen che i cinque figli di Pāṇḍu, dati come cugini dei Dhṛtarāshṭridi (gli uni e gli altri essendo figli legali, per la legge del *niyoga*, ossia levirato, dell' ultimo re Viçitravīrya), non fossero che la personificazione del cinquepartito popolo dei Paṇçala. La quale personalità nominale dei cinque Panduidi sarebbe anche stata simboleggiata in Draupadī, la figlia miracolosa del re dei Paṇçāla, Drupada, la quale, con esempio unico e stranissimo di poliandria, diventa la sposa dei cinque fratelli. Il nome dei Pāṇḍava, sul quale il Weber arrischia l' ipotesi « Pāṇḍava resp. Pańćāla », non si trova in nessun luogo menzionato, prima del Mahābhārata; onde è ovvio supporre che il padre dei cinque fratelli, cioè Pāṇḍu, sia una finzione poetica, conseguente a quella che aveva già prima creati i figli. L' affermata parentela dei Panduidi coi Curvidi, sarebbe stata trovata dipoi e accreditata nelle scuole dei rapsodi, per coonestare con ragioni di legittimità dinastica la guerra mossa dai Paṇçāla contro la dinastia dei Bhārata.

La qual guerra cantata nel Mahābhārata accennerebbe, dunque, ad un fatto realmente avvenuto, quale fu la caduta di un impero kshatrio, stendentesi dal Gange superiore verso la pianura orientale della valle gangentica, sotto l'urto di tribù ārya-indiane incalzanti dall'occidente e ingrossate da gente non ārya. Ma come avvenne quest' urto? Quale il motivo della partecipazione di tanti popoli a quella guerra dinastica? E come spiegare la distruzione dei Paṇçāla vincitori? Un fatto generale della più alta importanza, e di cui si può vedere l' immediato riflesso nell'azione epica del Mahābhārata, è l' antica contesa delle due caste predominanti, i Brāhmani e gli Kshatri, ampiamente illustrata dalle molte testimonianze raccolte dal Muir nel vol. I dei suoi « Sanscrit Texts (Early contests between the Brahmans and Kshattriyas) », la quale, dopo molte calamitose vicende, ebbe termine coll' ordinamento gerarchico che si trova descritto nel Codice di Manú. Ma un qualche grande avvenimento doveva essersi avverato, perchè l' ostinato conflitto si componesse in un assetto sociale giuridico esteso a tutta l' India. E a me pare che un evento capitale ri-

sulti da tutti i fatti narrati nell' epopea mahābhāratiana, chi si provi di connetterli colla precedente lotta kshatrio-brahmanica. Contro un potente regno kshatrio, il regno dei Curvidi, stabilitosi nel centro dell' India superiore, nel paese detto Bhāratavarsha, con una regia metropoli e con istituzioni prettamente militari, lā casta brāhmanica, sparsa pei diversi centri e collegi ieratici e unita da interessi comuni. sollevò una gagliarda opposizione, movendo le armi delle tribù ārye autonome, stanziate ad occidente della Yamunā e nel paese dei cinque fiumi, nonchè alcune genti barbare, le quali tutte strette in una sacra lega, sotto la direzione dei Panduidi, o vogliasi intendere dei capi dei Pançāla, riuscirono ad abbattere quel primo e potente impero indiano. Che questo fatto sia succeduto in età non molto lontana dagli autori delle prime rapsodie si può argomentare così dalla introduzione del poema che lo dice recitato alla corte del re G'anameģaya, terzo discendente dell' eroe Arģuna, come dalla viva e fedele pittura degli antichi costumi eroici dell' India. A queste prime rapsodie appartengono certamente quelle parti del poema in cui Kṛshṇa è raffigurato come un eroe umano, anzichè come un Dio umanato, ed il culto di singole Divinità, quali Çiva e Vishnù, non si sovrappone alla concezione politeistica; per la quale. sotto l' alta sovranità di Brahma, rimane luogo alla libera azione delle antiche divinità vediche, Indra, Agni, Sūrya, gli Açvini, ecc. L' essersi poi fissato il termine della grande guerra al principio del Kaliyuga, cioé del mondo degenere che è il mondo presente e reale, quasi confine tra il dominio del mito e quello della storia, dimostra qualmente fosse tuttora viva la memoria di quella guerra, quasi di un fatto realmente avvenuto, e dal quale era seguìto un notevole mutamento nell' ordine delle cose umane. Un grande impero era caduto e con esso molte ambiziose aspirazioni della casta degli Kshatri, la quale non avrebbe potuto affermare la sua indipendenza altrimenti, che con una potente monarchia. E la monarchia, dovendo appoggiarsi sulla feudalità militare, volentieri per favorirla osteggiava la supremazia brāhmanica. Questa naturale alleanza tra il principio monarchico e il sodalizio dei militi si vede risorgere più tardi colla riscossa antibrāhmanica, collevata dalla riforma buddhistica, promossa da un principe kshatrio; e da essa ebbe principio ed incremento il nuovo impero indiano, il quale, sotto

Açoka ed i suoi successori ebbe vita gloriosa, nel tempo appunto del maggior fiorire del Buddhismo nell'India. Il Mahābhārata, come poema nazionale, canta quella lotta eroica, senza alcun espresso intendimento di decidere la lite in favore dei vinti o dei vincitori. Ma vi furono veramente dei vincitori? Il trionfo ottenuto dai Pāṇḍava-Paṇćāla, coll' abbattere quella salda rocca di organismo statuale non fu punto definitivo. Per difetto di un centro unitario dell' organismo ieratico, cosa inconciliabile colla attività speculativa del Brāhmanesimo e colla libertà delle sue diverse scuole, la casta dei Brāhmani non arrivò mai a costituirsi in un corpo politico sovrano, sì da poter tenere in piena soggezione la casta militare. Distrusse bensì, col braccio delle tribù a lei devote, la grande monarchia kshatria, noi diremmo Ghibellina, ma non fondò la brāhmanica, ossia Guelfa. Gli alleati raccolti a combattere sotto i suoi santi segni, ottenuta quella vittoria, si disgregano e si disperdono. I Paṇćāla ne vanno distrutti e più non se ne parla. I principi Panduidi, dopo la passeggiera pompa dell'incoronazione, non osano prendere in mano le redini del conquistato regno e si fanno romiti. Il loro pontefice Kṛshṇa finisce esule e muore di oscura morte. La dinastia dei Bhārata, continuata nel piccolo regno da un rampollo salvato per caso, sussiste ancora per poco tempo, come un' ombra di se stessa. Cessa il titolo di *Cakravartin* (re dei re, imperatore) onde furono distinti i dodici ultimi re Bharatidi — Cadde l'impero kshatrio, ma il dualismo tra le due caste rimase in radice, e rigermogliò vivace e gagliardo a suo tempo, sì da produrre la rivoluzione kshatrio-buddhistica. La storia interna dell' India è adombrata dall' esito della epica lotta, non più fortunato pei Panduidi vincitori, che pei Curvidi vinti — Nel poema, pertanto, e i Brāhmani e gli Kshatri poterono vedere esaltate le virtù e le prerogative della loro casta; soddisfatti gli uni e gli altri di trovarvi, insieme colle glorie dei loro rivali, esaltate le proprie. I racconti eroici furono un salutare reagente contro l' influenza oppilante del quietismo mistico, inoculato al popolo dall' insegnamento brāhmanico. Ed il favore popolare, di cui ha sempre goduto nell' India il Mahābhārata attesta come si sia mantenuto vivo attraverso ai secoli, nel cuore della nazione lo spirito kshatrio, il quale, insino agli ultimi tempi nelle repubbliche militāri dei Mahratti e dei Rāgeputi, spiegò un eroismo pari ai più gloriosi esempi a noi tramandati dalle storie (13).

APPENDICE

—

Erinnys-Saraṇyū e Durgā.

L' aiuto prestato al nostro eroe da Rudra-Çiva e Durgā, presenti e istigatori alla strage notturna, ci richiama alla mente i fasti di una Divinità sinistramente famosa presso gli antichi Greci, rappresentante la vendetta ministra e vicaria della giustizia, e collegata col culto degli Dei Ctonii, ossia infernali. Nel libro X delle Leggi, Platone si appella all' insegnamento dei prischi sacerdoti « sia esso mito o discorso », che sanciva per gli omicidi la legge del talione e giustificava la punizione che venisse inflitta all' offensore dagli eredi naturali e consanguinei dell' offeso, chiedente dal sepolcro la soddisfazione a lui dovuta. Questa giustizia vendicatrice fu personificata dapprima in una unica Deità femminile chiamata Erinni ('Ερινύς), che poi si spartì in una pluralità indistinta, quale ci appare nel coro della tragedia di Eschilo, e che nella seriore mitologia sistematica, non prima però dei poeti alessandrini, venne fissata nella nota triade di Tisifone, Megera ed Aletto (Vendicastrage, Odiatrice, Noncessante), per raffigurare tre distinti aspetti del fatto in esse adombrato. All' Erinni od alle Erinni fu dato più tardi un senso subiettivo, a significare l' errore e l' accecamento fatale di chi commette il delitto, e il rimorso di chi l' ha compito (tali le *Furiae* dei Latini, secondo il luogo classico di Cicerone, Pro Sext. Rosc. Amer. XXIV). Ma nel concetto originario il nome di Erinni accennava obiettivamente alla detta legge naturale della Giustizia punitrice, la quale contro il reo suscita il vendicatore; come ci risulta dalla testimonianza dei più antichi poeti greci. Così in Omero come in Esiodo, Erinni è la Dea vendicatrice ed ausiliatrice degli oppressi, e da essi invocata, quando sono disperati di ogni altro aiuto. Chi bene non distingua nelle Erinni l' uno e l' altro significato, non potrebbe risolvere certe apparenti anomalie nelle descrizioni

che ne dànno i poeti, quella ad esempio della Trilogia Eschiliana; dove, mentre nella seconda tragedia, quella delle Coefore, la sentenza espressa dal coro che « le Dee vendica rici tale domandano la pena quale fu il delitto » gravita cupamente sull'ambiente scenico ed eccita Oreste a vendicare il padre, nella tragedia seguente esse stesse le Erinni-Eumenidi dànno ad Oreste orrendo travaglio, in pena della vendetta da lui compiuta coll'inevitabile matricidio. In questa nuova parte attribuita alle Eumenidi non è già simboleggiato, come vorrebbero alcuni, il rimorso di Oreste (trascinato come fu dall'espressa volontà dei Numi al matricidio e convinto di aver compiuto un sacro debito), ma piuttosto « l'orrore da lui sentito per l'azione commessa » siccome bene avvertì Ottofredo Müller, e, si potrebbe dire, il raccapriccio onde è pur sovraccolto l'uomo giusto, quando, nel rivendicare il suo diritto, dovette ricorrere alla violenza ed offendere una legge di natura. Ad ogni modo, sempre uno stato della coscienza è quello che, nella seconda apparizione delle Erinni, viene rappresentato dal poeta teologo; al fine di conciliare l'antica fiera dottrina della vendetta personale colla nuova della giustizia legittima, impersonata nei magistrati, che rilevano la loro autorità da Giove, su tutto e su tutti imperante e provvidente. E la conciliazione egli ce la presenta effettuata per mezzo di quel singolar processo revisorio o retroattivo, in cui si riesamina e discute, ma pure al fine si approva, col voto presidenziale di Minerva, l'opera del vendicatore. — Ma il senso obiettivo compreso originariamente nella persona mitica delle Erinni o della Erinni, e che Eschilo fedelmente interpreta nelle Coefore, chiaro si scorge in certi loro attributi cosmogonici, come quando in Esiodo è detto che « essa l'Erinni vigila sopra ogni infrazione dell'ordine mondiale », ed in Eraclito che le « Erinni castigherebbero il Sole, ogni qual volta si arbitrasse di uscire dal cammino a lui tracciato ». Come Dee antichissime esse hanno in dispregio gli Dei giovani e stanno a custodia delle leggi eterne del fato. Al mito naturalistico va pure riferito ciò che si racconta della loro origine, che, cioè, sieno nate da Gea e dal sangue di Urano mutilato (Esiodo), o dalla Notte e dal Cielo (Eschilo), oppure dal Buio (Σκότος) e dalla Terra. Il loro carattere di Divinità Ctonie ben si pare nell'associazione del loro culto con quello di Demetra e di Dionisio infernale.

Ed una Demetra Erinni fu venerata come Dea sovrana in Arcadia ed in Beozia ; e qui propriamente si attribuiva ad una sua vendetta la serie di sventure onde era stata colpita la famiglia dei Labdacidi. Le Erinni, a volerne riassumere le diverse note caratteristiche, ci rendono personificata l'idea di una legge cosmica , che opera il bene per mezzo del male, corregge col castigo , restaura la pace mediante la guerra , riconduce il sereno dopo la tempesta e la luce dopo la tenebre, così nel mondo fisico come nel morale. In tal modo si spiegano gli attributi contradittorî, onde sono nominate e raffigurate. Esse, le odiose e orrende (στυγεραί, δύσπλητες) sono pure le venerande e benevole (σεμναί, εὐμενίδες). Le diavolesse dalla chioma serpentina, dai nodosi flagelli e dalle faci ardenti, ci si tramutano in matrone dalla severa bellezza e dal grave atteggiamento ; quali dovevano essere quelle Eumenidi venerate nel santuario di Colono e che da Sofocle sono invocate con dolce e pietoso carme, perche il loro spirito consolatore trasfondano nell'animo del vecchio infelicissimo Edipo.— Che cosa era dunque l'Erinni nel mito naturalistico, voglio dire, in quella primordiale concezione mitologica , quando Zeus era proprio il Cielo animato, Apollo il Sole , Efesto il Fuoco ? Questa indagine ci richiama all' India ed alla sua antichissima mitologia vedica, per cercarvi la naturale sembianza della Erinni originaria, quella onde possono essere discese da un lato l'Erinni ellenica, dall'altro quella Durgā Kālarātrī, che nel racconto del Sauptika fa la sua comparsa come una vera e propria Erinni indiana.

Il riscontro di 'Ερινύς con Saraṇyū , antica Deità vedica , è stato primamente additato da Adalberto Kuhn (Die Herabkunft des Feuers etc.), e poi fu rincalzato da Max Müller, il quale dimostrò le particolari attinenze di Saraṇyū col mito solare. Saraṇyū (quella che corre o fugge) consorte di Vivasvān (il Sole) lo segue nel suo cammino, ma poi si fugge da lui, trasformandosi in cavalla, e sostituendo in sua vece un'altra donna, Savarṇā « (quella dallo stesso colore) », chiamata anche C'hāyā (l'Ombra); dopo però di aver generato i due gemelli, gli Açvini (i Cavālieri) i compagni di Ushas (l'Aurora), nei quali si suol vedere i due crepuscoli. Yāska nel suo indice onomastico delle Divinità vediche afferma che Saraṇyū è la notte ; e bene si può intendere, trasferendo al senso naturale

il linguaggio mitico, come la notte si accompagni al sole tramontato e da esso si separi prima che ricompaia sull'orizzonte. E chi potrebbe essere Savarṇā, la moglie sostituita, se non la notte declinante e confinante col giorno? Max Müller inferisce senz'altro dalla fuga di Saraṇyū, compagna del Sole, che essa sia l' aurora, la quale si ritrae, come appena il sole si avanza su pel cammino del cielo. Un po' di vero vi è in tāle congettura (« the most likely interpretation » Macdonnel. Ved. Myth. p. 125), in quanto che Saraṇyū-notte, per mezzo di Savarṇā (l'ombra intermedia tra la tenebra notturna e la luce diurna), si connette miticamente coll'apparizione di Ushas-Aurora. Ma l'una e l'altra figura, Saraṇyū ed Ushās, vogliono essere personalmente distinte, sebbene, a certi momenti, il poeta vedico le riguardi tutte e due come imparentate, o, diciamo, congiunte nella continuità del fenomeno. La Notte che immediatamente precede l'Aurora è raffigurata talora come mediatrice tra questa e la nòtte fonda e tenebrosa; mentre l'Aurora, o luce mattinale, e la Notte stessa, senz' altra distinzione, sono rappresentate, il più sovente, come rivali e nemiche. Il raccostamento dei due Genii avversi trovasi miticamente rappresentato nella dualità divina Ushasanaktā (Aurora-nox) celebrata in parecchi Inni del Rigveda (ad es. I, 186, 4 — II, 37, 5 — VII, 42, 5); dove la Notte e l'Aurora sono chiamate sorelle germane ed esaltate al sommo della divine potenza, come « madri della legge (il Rita), tessitrici della trama interminabile che avvolge l'universo ». Ma è questa una dualità che tende a comporsi e fondersi nell' unità; esprimendosi il dubbio « quale delle due Divinità primeggi, e cioè, comprenda in sè l'altra (Rv. I, 185) ». Il concetto mitico della Notte genitrice dell'Aurora, ossia della tenebra madre della luce, vedesi come abbozzato nel mito di Saraṇyū, che produce Savarṇā, la notte rischiarantesi, la nuova sposa del sole. Non avendo questa Saraṇyū, Notte-aurora, Notte cosmogonica, lasciate tracce di sè nella tradizione mitologica indiana, non è possibile dimostrarne le particolari attinenze con Durgā, che va tra le Divinità più recenti del Panteo brāhmanico. Ma la relativa modernità di Durgā non esclude la sua discendenza da una Divinità antica; non essendo diverso dal caso suo quello di Lakshmī, ossia Çrī, la sposa di Vishṇù, anch'essa Dea reçonte, ma di cui non può essere dubbia la provenienza

da Ushas, l' Aurora vedica. Ora, parecchi indizi avvalorano l'ipotesi della discendenza di Durgā dalla vedica Saraṇyū, o comunque si chiamasse la Dea, in cui si era personificata la Notte-aurora. Tali sono i diversi nomi con cui essa è designata: Durgā « l' inaccessibile » Umā, sinonimo di notte, Kālī « l' oscura », Tamasī « la tenebrosa », Kṛhsnā « la nera », Dhūmrā « la violacea », Gaurī « la fulgida » (notte stellata, lunare?), Pārvatī « l' abitatrice dei monti », e quello stesso di Kālarātri « la notte del tempo finale, del Fato, della distruzione » che le vien dato nel racconto del Sauptika. Essa è « terribile ed orrenda di aspetto » (Bhairavī, Ghorarupā) e ad un tempo « propizia ed amabilissima » (Çivā, Atisaumyā), siccome quella che cagiona agli esseri viventi le più grandi calamità, e insieme fa loro grazia di respirare dai travagli e fruire il bene dell' esistenza. Nella sezione del Mārkaṇḍeya Purāṇa ove si cantano le sue lodi, voglio dire nel Devīmāhātmyam (composizione relativamente moderna, che celebra nella persona di Durgā la Prakṛti, o Causa materiale dell' universo « Natura naturans », divinizzata) si possono ancora notare alcuni attributi allusivi al genio della notte. Essa è « Kālarātrir mahar-ātrir moharātriçća daruṇā » cioè: Temporis sc. Fati nox, magna nox, perturbationis nox terribilis; ed è chiamata *passim* « māhamāyā, paramā māyā » cioè: magna illusio, suprema illusio. Quando Rudra-Çiva fu elevato al grado di Dio sovrano, questa Durgā-Saraṇyū gli fu data a consorte col nome di Rudrāṇī e con quei soprannomi che gli convenivano; e fu quindi proclamata, Ambā ed Ambikā, cioè Madre, e Mahadevī, la gran Dea, la Dea per eccellenza, personificante la Çakti, ossia l' energia potenziale del Dio, distinta dalla sua energia attuale. Sta la difficoltà che Durgā più non si presenta, come Çiva, col suo nome vedico. Ma d'altra parte non si può concepire la creazione di una nuova persona divina nella religione popolare dell'India altrimenti che mediante la trasformazione di una figura mitica, continuatasi nella non mai estinta tradizione vedica.

Ammessa la derivazione della Dea Durgā dall'antica Dea della notte, madre della luce diurna, che portò tra gli altri il nome di Saraṇyū, e riconosciuta l'identità etimologica di Saraṇyū ed Ἐριννύς (rimossa la spirante iniziale, per effetto dell'aspirazione del ç), si può ragionevolmente arguire che nel perio-

do proto-āryo fosse oggetto di culto religioso una Divinità femminile, personificazione della notte, e che da essa sieno derivate così la Durgā indo-brāhmanica, come l' Erinni ellenica. La persona morale della Divinità venne diversamente conformata ed atteggiata, secondo che portava il genio dell' uno o dell' altro popolo, ma non sì che non mostrassero l'indiana e la greca certe comuni fattezze, rilevanti dal carattere mitico originario di ambedue. Non è difficile comprendere come dal concetto cosmogonico primitivo della Dea che teneva avvolta nelle sue tenebre la luce diurna e ne la traeva fuori, riconducendola al mondo dei viventi, si sia sviluppato quello espresso dalla 'Εριννύς dei Greci, della Dea tremenda e veneranda, che dal male trae fuori il bene, che discopre i misteri nascosti, che alterna disastri e fortune, altrettanto funesta pei miserandi casi che adduce, quanto provvida pei salutari effetti che ne deriva. Nella personalità mitica di Durgā questo concetto morale non è così distintamente significato, ma pure si rivela abbastanza, da rendere molto probabile l'ipotesi della comunanza di origine che la medesima possa avere, mediante la figura di Saraṇyū, col mito della Erinni Demetra e delle Eumenidi.

Quando pure si voglia connettere il mito vedico della Deā Saraṇyū e del corrispondente ellenico di Demeter Erinnys col fenomeno del temporale, raffigurando in Saraṇyū « la nuvola corrente, procellosa, impetuosa » (Ad. Kuhn. Z. I. 439 e seg.), si avrebbe pur sempre il concetto naturalistico, generatore delle figure mitiche di Durgā e delle Eumenidi, quello, cioè, della tenebra che involge e nasconde ed insieme disvela la luce celeste, di colei che racchiude in sè e concepisce il fuoco fulgurale, l' elemento igneo vivificante, riguardata quindi come Dea Madre, terribile, minacciosa e, ad un tempo, ammiranda e benefica. Il mito meteorico ed il mito solare si toccano, s' intrecciano e talvolta si confondono, come ci risulta da parecchi luoghi del Rigveda, dove il linguaggio mitico si presta egualmente all' uno ed all' altro dei due sistemi ermeneutici.

NOTE.

(1) Droṇa « il Maestro » (A c'ā r y a), è un Brāhmano, noi si direbbe, *liberale*. Sebbene discendente da illustre famiglia brāhmanica, fu costretto dalla povertà ad applicarsi agli studi della milizia ed esercitarne il magistero. È amico degli Kshatri, insofferente dell' assolutismo jeratico, e buon guerriero e capitano ; il che dagli zelanti gli è recato a colpa come apostasia, trascuranza dei doveri del proprio stato (s v a d h a r m ā t i k r a m a). Ad apporgli simile taccia dovette contribuire non poco la malevolenza partigiana, poichè in tempi di miseria (ā p a d i) dalla legge brāhmanica era permesso ai Brāhmani di esercitare ufficî diversi da quelli della loro casta. Istruì nell' arte militare così i principi Curvidi come i Panduidi, ma unitosi a Bhīshma, che, come zio paterno favoriva i diritti del primogenito Dhṛtarāshṭra, guerreggiò nell'esercito di Duryodhana. Una vecchia ruggine aveva contro di lui Dhṛshṭadyumna , il re dei Pañćāla , suo uccisore. Il padre di costui Drupada , aveva negato a Droṇa il compenso e l' onore dovutogli come precettore , e questi ne lo aveva punito , costringendolo , coll' aiuto dei suoi alunni Kshatri, a cedergli parte del suo dominio. Anche Açvatthāmano, designato, per lo più , col patronimico Drauṇis (il Dronide), è un Brāhmano guerriero e superiore ai pregiudizî della sua casta , epperò un apostata agli occhi dei Brāhmani rigidamente ossequenti alle prescrizioni castali. Al pari di suo padre, è rappresentante del Brāhmanesimo più largo, popolare, conciliativo, alieno dalle pretensioni teocratiche.

(2) Che nell' India antica parecchi principi Kshatri abbiano esercitato anche una giurisdizione spirituale si può argomentare dalle leggende di Viçvāmitra, re e poeta nella tribù dei Bhārata, di Aǵātaçatru e di G'anaka sovrano di Mithilā , che si appropriarono la dignità , o le attribuzioni brāhmaniche, e in punto di sapienza potevano insegnarne agli stessi Brāhmani ; non che dalla lunga contesa per la sovranità politica tra l'aristocrazia jeratica e la militare. Sebbene la supremazia brāhmanica abbia avuto il sopravvento e sia riuscita ad imporsi ai guerrieri , sempre però coll' assoluta inibizione fatta ai Brāhmani di arrogarsi il regio potere (Çatapatha Brāhmaṇa — V, I, 112), è ovvio supporre che la medesima non fosse dappertutto egualmente assicurata ; poichè la rivoluzione sociale e politica portata dal Buddhismo, e contraria alle prerogative brāhmaniche, non potè scoppiare d' un tratto colla predicazione del Buddha , ma dovette essere preparata e quasi prenunziata da tentativi più o meno riusciti di completa emancipazione da parte di alcuni principi Kshatri. Pur nel Çatapatha Brāhmaṇa si accenna alla difficoltà di raffermare « l' autorità del Sacrificio », cioè, il predominio teocratico, negli stati arii della contrada orientale — Episodi notevoli del poema alludono alla indipendenza di alcuni regnanti Kshatri. Tale la lotta sostenuta coraggiosamente, sebbene infelicemente, da G'arasanda, re di Magadha, e da Çiçupāla, re di Cedi (luoghi della valle gangetica centrale, dove si svolse l' azione del Buddha) contro Kṛshṇa e i Panduidi.

(3) Veggansi le osservazioni del Dahlmann (Die Genesis des Mahābhārata pag. 74, 75, 88) — Non è soltanto per le intromesse o digressioni dottrinali e filosofiche (quali la Bhagavadgītā e le lunghe parenesi, e gli apologhi e i relativi commenti dei libri XII e XIII) che il Mahābhārata prende la forma di un poema epico-didattico, di una S m ṛ t i poetica, ma tale esso si mostra mediante il S a ṃ v a d a, nelle parti più belle o drammatiche del racconto. In questa naturale fusione dell' elemento poetico col didascalico, che si estende per tutto il poema e riflette dialetticamente la pugna e contraddizione delle opinioni più opposte, consiste il carattere proprio e distintivo del Mahābhārata — Non manca la digressione dottrinale e la moralità discorsiva nel Rāmāyaṇa, e, generalmente parlando, nei K ā v y a, o poemi di arte, ma è ben lontana dall'avervi quel posto amplissimo e distinto che ha nel nostro I t i h ā s a.

(4) Non si può trovare un ritratto di eroe più compiuto di quello che ci è presentato dall' etopea in fatti e in detti, con cui nelle Letture XXI, XXXII, XXXIII del Çalya Parva, ci è descritto Duryodhana, dopochè la vittoria dei Panduidi lo ha costretto a ritirarsi temporaneamente dal campo di battaglia, abbandonato dai suoi e tutto sanguinante per le ferite riportate. Sopraggiunto nel suo asilo dai nemici, sfida a singolar combattimento quanti tra essi sono più gagliardi, affine di por termine alla guerra, o non sopravvivere alla sconfitta. Al suo duello maraviglioso con Bhīma, intervengono spettatori gli Dei, i Maharshi ecc. Le massime più severe e generose circa i doveri degli Kshatri suonano sulle sue labbra. I suoi stessi nemici (Judhishthṛa, Balarāma ecc.) lo ammirano ed esaltano. Secondo l' Holtzmann, questa pittura dell' eroismo di Duryodhana (« il cattivo combattente », nomignolo sostituito dai suoi nemici al suo vero nome di Suyodhana « il buon combattente »), sarebbe una di quelle parti genuine del poema originario, non alterate dalla rifazione brāhmanica. — Ma il gran re dei Curvidi è pur ritratto, qui e altrove, con tutti i suoi difetti inseparabili dalle sue virtù. Si può mai credere che i rimaneggiatori Brāhmani, dopo di aver caricato la mano su quelli, avrebbero lasciata intatta la splendida pittura di queste ?

(5) Conseguenza del fatto narrato nel Sauptika è la catastrofe, in cui vanno travolti i Yādavi, il popolo di cui Kṛshṇa è re, e Kṛshṇa stesso, incarnazione di Vishṇú ! La rissa per cui i Yādavi, divisi in due fazioni, si combattono e distruggono e Kṛshṇa solitario e ramingo va ad incontrare un' oscura morte, è motivata dal diverbio sorto tra i capi Yādavi sulla vendetta compiuta da Açvatthāmano, che gli uni biasimano, gli altri scusano e lodano ; e in tal modo si compie la maledizione lanciata contro Kṛshṇa da Gandhārī, la madre dei Dhṛtarāshṭridi. La popolarità della « Strage notturna » è attestata, non pure dalle molte allusioni che nei romanzi e nelle novelle si fanno alla prodezza singolare del figlio di Droṇa, ma anche da questo fatto, che il Sauptika va tra i Parva o Libri del Mahābhārata che contano un maggior numero di edizioni, come si può vedere nella descrizione dei codici Mahābhāratiani, dataci dall' Holtzmann (das MBh. vol. III). La sua importanza

capitale nella economia del poema fu notata, oltrechè dal Benfey, da Holtzmann, Dahlmann, e dall'Hopkins. Esso attirò per tempo l'attenzione dei sanscritisti. Una traduzione francese prosastica del medesimo, comprendente le prime dieci Letture, egregio lavoro di Théodore Pavie, fu pubblicata nei vol. X, XI del Journal Asiatique (1840-41). Ora gli Italiani possono leggerne una bella riduzione in prosa (anch' essa ristretta alle prime dieci Letture) nel Mahābhārata tradotto ed abbreviato dal Prof. Pavolini, libro importante e da gran tempo e da molti desiderato e che raggiunge perfettamente il fine propostosi dal valente sanscritista, di partecipare a tutte le persone che ne abbiano vaghezza la conoscenza della grande epopea indiana. E l'autore di questa nota si dichiara sommamente onorato della Dedica, che l'Autore gli volle fare di questo suo libro, destinato a tenere, ed ora e per l'avvenire, un bel posto nella nostra letteratura orientale, volgarizzata.

(6) La gran questione verte sul modo di spiegare l' agglomerazione della enorme materia narrativa e didattica ond'è composto il poema, quale ora l'abbiamo. L'insigne sanscritista americano Hopkins (Journal of the Amer. Orient. Soc. XIII. e nel libro « The social and military position of the ruling caste, in India » ha così distinte le due forme di ampliamento di un supposto nucleo primitivo del poema : aggiunta di materie estranee al racconto epico (« dynamical unnatural addition »), ed amplificazione del racconto stesso (« natural, gradual expansion »). Il Dahlmann (« Das MBh. als Rechtbuch » e « Genesis des MBh. »), allargando al massimo confine immaginabile il concetto dell'unità epica, non accetta i risultati di codesta *critica analitica*, e si studia di collegare in un disegno organico, od intendimento finale, molte parti del poema, disgiunte dall'azione epica propriamente detta, per quanto esse appaiano disparate ed eterogenee ; riguardando il Mahābhārata come un poema enciclopedico narrativo-didattico. La tesi del Dahlmann, che sotto certi aspetti può certamente sembrare paradossale (definita dall'Hopkins « Dahlmannian delirament » e criticata a fondo dal Barth (Journ. des Savants-Avril-Juillet, 1879.) ha una parte di vero, in quanto tende a scoprire un cotal procedimento intenzionale nella successiva costruzione del colosso mahābhāratiano, la quale non avrebbe potuto, come pura opera del caso, essere condotta innanzi e compita, senza qualche prefissa direzione. Tale inchiesta può ricevere molta luce dalla storia religiosa e filosofica dell' India, che alla sua volta ne sarebbe rischiarata ; come ben si pare alle larghe indagini ed alle acute considerazioni con cui il Dahlmann la prosegue. Il MBh. si può ben chiamare un libro, nel senso che libro si chiama la Bibbia, ammettendo un certo legame ideale nei diversi libri, onde successivamente essa venne compilata. Ma è volerne troppo il voler trovare nel nostro poema « eine bewusste einheitliche compilation, die aus einer Hand hervorging. » L' Hopkins paragona le sezioni (P a r v ā n i) e sottosezioni, aggiunte via via al poema originario, alle carrozze che si aggiungono alla locomotiva e vengono talora a formare un treno interminabile ! Il paragone ben rappresenta, fino a un certo segno, l'eterogeneità di parecchie parti del MBh ; ma non esclude l'ipotesi Dahlmanniana; attesochè, come l'infilata dei carri vien fatta ad un particolare scopo, quello di comporre il treno, così l'aggregazione dei diversi episodi narrativi e didascalici del poema dovette farsi per un

qualche fine, e secondo un dato disegno. Tutta la difficoltà consiste nel determinare e circoscrivere nel MBh. attuale il concetto organico della compilazione epica.

(7) A questo proposito bene avverte il Dahlmann (Genesis des MBh. p. 240) « L'aspro antagonismo tra il Vishṇuismo e il Çivaismo non esisteva anticamente. L'uno e l'altro culto erano due forme della *Bhakti* (religione o devozione spirituale, indirizzata all'unione dell'anima individuale coll'anima del mondo, al così detto Nirvāna brāhmanico), la quale, ora in Çiva ed ora in Vishṇù, riconosceva la manifestazione del sommo Brahma. Quanto alla loro intima essenza i due culti erano, in origine, molto affini e quasi identici, come affermatori e promotori della *Bhakti*, la quale forma di culto risalirebbe a tempi piuttosti antichi, siccome quella che sarebbe venuta a sostituirsi e contrapporsi alla devozione esteriore e materiale del politeismo vedico. Le leggende delle due Divinità più volte s'intrecciano tra loro e confondono. Vishṇù non esclude Çiva, nè Çiva Vishṇù. Niuna prova che il Vishṇuismo e il Çivaismo si sieno succeduti l'uno all'altro nella composizione del poema ». Il Barth (Les Religions de l'Inde, pag. 59) confessa che « la genèse de ces religions (Çaivas e Vaishnavas) est extrémement obscure », ciò nondimeno sulle tracce del Muir (Sansc. Texts. IV), riconosce che Çiva è una delle Divinità brāhmaniche che più visibilmente si connettono col culto vedico, e malgrado il Vishṇuismo dominante, tiene nel MBh. un luogo così cospicuo, da non potersi supporre che vi sia stato molto tardi introdotto.

(8) La difficoltà di ben distinguere nelle teofanie epiche di Çiva l'elemento antico dal moderno, che per avventura vi si sia sovrapposto, dipende dal carattere estremamente complesso e versatile di questa divinità, sin dal suo primo affacciarsi nella religione popolare, quale già si mostra nell'Atharvaveda, in persona di Rudra-Çiva. Egli è un Dio tremendo, iracondo, micidiale, e nello stesso tempo benigno, pietoso e soccorrevole; senza che si possa riconoscere alcuna prevalenza od anteriorità dell'una o dell'altra di sì opposte parti della sua natura! E la prosopografia del Rudra vedico è già così fatta (ad es. Rigv. I, 114), da non potersi in alcun modo ammettere che il carattere demoniaco di lui si sia svolto in tempi più avanzati, sotto l'influsso della devozione settaria. Ma leggendo nei caratteri mitici ch'egli porta impressi, non è malagevole rendersi ragione di quegli attributi, così tra loro cozzanti, del Rudra-Çiva brāhmanico. Il Rudra vedico è il temporale che, imperversando e portando strage e desolazione, pure feconda i pascoli, produce l'erbe salutari e l'alimento per gli uomini e gli animali. Un mito leggendario, contrapposto a quello della distruzione del sacrificio di Daksha, e che ci mostra Çiva sacrificantesi pel bene del mondo è quello che ce lo rappresenta in atto di trangugiarsi il veleno pestifero, uscito fuori dall'oceano sbattuto per la produzione dell'ambrosia, salvando così gli Dei che ne sarebbero rimasi asfissiati, e riportandone esso, d'allora in poi, la gola chiazzata di color violaceo. Rudra Çiva è un pessimista di buon cuore, che vuole il bene e scorge la necessità del male. Epperò, mentre dà l'esempio del più rigido ascetismo ed a molti è largo della sua grazia, presiede puranco, eseguendo i decreti del fato, ai

grandi disastri che affliggono il mondo, e figura a capo dei Bhūta, dei Rakshasi e di altri Genî malefici, come nel Sauptika stesso è descritto.

(9) L'idea della fatalità determinante la colpa rimuove dal poema l'intenzione di costituire l'una o l' altra delle due famiglie nemiche come responsabile del disastro finale. Vyāsa stesso, nel discorso consolatorio tenuto a Dhṛtarāstra, gli dice « Sotto i tuoi occhi è nata questa inimicizia, per la volontà di Kāla (personificazione del *Daivam*), il quale di tuo figlio Duryodhana fece uno strumento ai suoi disegni. (Strīparva IX.) » E gli racconta il fatto della preghiera della Terra oppressa dal soverchio numero degli abitanti e della risposta datale da Brahma, promettendo di scaricarnela colla grande guerra. E il buon Vidura (Strīparva XI) ribatte sull'argomento del sacrificio che Duryodhana, come degno Kshatrio, ha fatto della propria vita, come il più santo e meritorio di qualunque altro si compia colle cerimonie religiose. E poco oltre Bhīma si confessa innanzi a Gandhārī come colpevole di una pessima azione, per avere usata la frode combattendo contro Duryodhana, altrimenti invincibile. Un vero atto di angoscioso pentimento è quello fatto da Yudhishṭhira alla presenza dei suoi fratelli innanzi la stessa Gandhārī ! E nello Svargārohaṇika Parva, (MBh. XVIII) Judhishṭhira assiste alla visione della gloria celeste pur riservata a Duryodhana e a tutti i suoi !

(10) L'Holtzmann, riguardando l'Aishika come un'aggiunta fatta al Sauptika, in tempi relativamente moderni, vede nell' Açvatthāmano rendente omaggio a Kṛshṇa una personificazione del Buddhismo, vinto dal risorto e rinnovato Brāhmanesimo (VIII sec. dopo C.). E del fatto così interpretato trova un simbolo manifesto nella gemma concresciuta dalla nascita sul capo dell'eroe, e da lui ceduta ai Pānduidi, su richiesta di Draupadī e per ordine di Vyāsa; la quale altro non sarebbe che la protuberanza craniale, caratteristica, che si osserva in tutte le immagini del Buddha. Tale supposizione è per l'Holtzmann tanto più probabile, in quanto che già l'Açvatthāmano del poema originario sarebbe stato un eroe antibrāhmanico, nato e formato sotto l'influenza delle idee buddhistiche (chè al Buddismo, a suo avviso, vuolsi riferire l' origine del MBh.). Al Buddhismo ci richiamerebbe il nome stesso dell'eroe, che ricorda l'albero sacro ai Buddhisti (Açvattha), sotto il quale il loro grande maestro entrò nel Nirvāna, ed anche il matronimico del suo zio Kṛpa, cioè Gautama, identico al nome gentilizio del Buddha (Çramana Gautama, « l' asceta della famiglia di Gotama »). — Ma, per quanto ingegnosa, la congettura dell'Holtzmann non pare che possa reggere contro le seguenti osservazioni. 1. Una vera diversità di carattere non si palesa punto tra l' Açvatthāmano delle prime X Letture, cioè il preteso Açvatthāmano buddhistico, e l' Açvatthāmano dell' Aishika, che si suppone travisato e trasformato dalla redazione brāhmanica. 2. Non si può concepire come eroe buddhistico il giovane figlio di Droṇa, che è pur sempre un nobile Brāhmano e che di tale nobiltà si pregia, tipo perfetto di uomo alacre ed appassionato, e feroce vendicatore dell'offesa ricevuta. 3. La sommessione condizionata a Kṛshṇa di Açvatthāmano, vendicatore dei Curvidi, trova la sua più ovvia spiegazione nella sorte toccata agli Kshatri dopo la di-

sfatta del Kurukshetra; epperò non vi ha alcun bisogno di ricorrere all' ipotesi di una rappresentazione simbolica della lotta tra il Brāhmanesimo vishṇuitico ed il Buddhismo.

(11) Rappresentante giudizioso della scuola che deriva il fondo leggendario del MBh. dal mito vedico è il Prof. A. Ludwig, che ha fatto studi speciali « sui rapporti dell' elemento mitico col fondo storico del MBh. ». Il procedimento per cui il mito vedico è trapassato, in più guise e colle debite variazioni, nella leggenda epica è stato da lui messo nella più chiara luce. Ma quanto sia difficile lo sceverare nella leggenda l'elemento storico dal mitico, si può vedere nell'interpretazione ch' egli ci dà della poliandria di Draupadī, sposa dei cinque fratelli Panduidi, identificando quella colla Terra, questi colle cinque Stagioni. Il simbolo storico del Lassen ci si presenta, non v'ha dubbio, come molto più adatto che non quello astronomico del Ludwig, a spiegare tale indovinello leggendario; una volta esclusa l' interpretazione realistica, al tutto inverosimile, che lo spiega coll' usanza di non so quale popolo barbaro, infiltratasi, non si sa come, tra gli Arii-indiani. Dal fondo mitico comune ben si possono ripetere quelle non poche curiose e innegabili analogie, che da uomini dotti sono state notate tra l'epopea indiana, la greca, e la germanica, senza che perciò se ne debba inferire l'esistenza dell' *Urepos* indoeuropeo. Gli elementi mitici primitivi si trovano bensì sparsi e diversamente combinati nelle avventure e nei caratteri leggendari delle epopee nazionali, ma subordinati ad una nuova invenzione originale, l' invenzione epica. Così, per limitare l' esemplificazione al nostro racconto, può ben darsi che la notte del Sauptika, la notte del macello, la notte del destino e della confusione, abbia tratto la sua origine dalla notte mitica, nella quale l'eroe solare, disceso nella caverna o nel chiuso recesso della montagna, sbaraglia e distrugge la turba dei Geni tenebrosi ivi raccolti. Da questo abbozzo mitico potè derivare, così nella tradizione indiana come nella greca, la leggenda dell'eroe che da solo si caccia di notte in mezzo a migliaia di nemici e ne fa strage; come certamente ne derivò l'apologo dell'uccello veggente di notte, il Gufo, che fa scempio delle cornacchie addormite. Ma ogni analogia tra i due racconti si ferma qui. Ciascuno dei due si svolge sopra un motivo epico diverso. Nell'Iliade è una esplorazione militare, nel MBh. un' opera di vendetta. Nulla nella Doloneia che accenni ad una situazione drammatica così completa, così straordinaria, così riboccante di *pathos*, come quella in cui agisce il protagonista del Sauptika. O che può esserci di comune tra la scorribanda dei due eroi greci, terminata senza alcun notevole risultato pel successo della guerra iliaca, e l' impresa del figlio di Droṇa, punto culminante e termine dell' azione epica mahābhāratiana?

(12) Vi sono pure nel MBh. indizi delle disposizioni ostili dei Brāhmani verso l' impero Kshatrio dei Kaurava, indipendentemente dalle cagioni onde originò la grande guerra. Nel Çalya Parva (Lett. XLI) si racconta di una fiera riotta mossa dal Rishi Dālvyavaka contro Dhṛtarāshṭra, per essergli stata negata una giunta, da lui arbitrariamente pretesa, alla Dakshinā, o donazione già ricevuta; sicchè il re per far cessare la gravissima calamità che il sant'uomo, con certo suo magico sacrificio, ti-

rava addosso al suo regno, fu costretto di presentarglisi, chiedergli perdono e gratificarlo di quel maggior regalo cui pretendeva. Che la casta brāhmanica ricercasse e trovasse facilmente aiuto tra i Barbari, contro gli Kshatri prevalenti, si può rilevare dalla leggenda del re Viçvāmitra, dove si narra come Vasishṭa, il Brāhmano suo avversario, abbia fatto uscire dal grembo della sua vacca maravigliosa i Pahlava, i Çaka ed altri Mleććha, per distruggere, come fece, le milizie di Viçvāmitra (Rāmāyāna I, 51, 65, e MBh. Çalya Parva v. 2295 e seg.). — È pur da notare come la leggenda di Rāma Paraçurama, il Brāhmano dalla scure, il sacerdote insignito dell' infula e dello scettro, che riuscì a distruggere più volte gli Kshatri, nel Çānti ed anche nel Vana Parva, sia raccontata in modo, da rappresentare quella feroce reazione sacerdotale come un grande delitto, che doveva essere severamente espiato; lagnandosi la madre Terra che il mondo fosse rimasto in balia di ogni disordine, per la mancanza dei suoi naturali custodi e difensori, i prodi Rāǵanya, e chiedendone ed ottenendone la restaurazione. Tutto ciò accenna a violenti tentativi da parte della casta brāhmanica per afferrare il potere sovrano e fondare una vera teocrazia.

(13) Il carattere di poema nazionale si desume appunto nel MBh. dalla viva e schietta pittura del costume Kshatrio, il quale, malgrado i ritocchi e il rimaneggiamento brāhmanico, è posto in quella miglior luce che si possa desiderare. La favola del poema riflette un momento storico importantissimo, quello in cui la casta militare contese strenuamente colla jeratica per l'egualità dei diritti, colla quale, mercè la comunicazione e lo scambio dei rispettivi privilegi, si sarebbe creata una nuova nobiltà, meno esclusiva e più versatile, egualmente adatta agli esercizi della guerra che alle arti della pace, e dalla quale potevano emergere così i valorosi principi e guerrieri, come i saggi filosofi e legislatori. Tale è il tipo dello Kshatrio sapiente come Bhīshma e del Brāhmano guerriero come Droṇa. Un esempio della tardiva fusione delle due nobiltà, quella della scienza e quella del valore, dei sacerdoti e dei militi, tra loro nettamente separate nei primordî civili di tutte le nazioni ārye, ce lo porgono le tradizioni degli antichi Germani; i quali, nel loro primo affacciarsi sul teatro della storia, si presentano divisi in quattro caste analoghe a quelle dell' India: Adelingi (Nobili, sapienti, sacerdoti), Frilingi (uomini liberi, militi), Lassi (coltivatori, lavoratori) e servi (popoli vinti, schiavi di guerra). Ma coll' avanzarsi che fecero le tribù germaniche alla conquista, questa gerarchia si mutò, mediante la fusione dei due primi ordini in un solo, quello dei Nobili; non potendosi conciliare l' opera dei capi conquistatori con alcuna loro soggezione gerarchica. La storia dell' India del Lefmann (nella Allgemeine Geschichte dell' Oncken) assegna la massima importanza al detto contrasto avvenuto tra le due caste, prima del consolidarsi della gerarchia e della ortodossia brāhmanica. Le vicende di tale contrasto nel suo periodo più critico (Era antica epica), il Lefmann, seguendo la traccia del Lassen, vede riflesse nell' azione leggendaria del MBh., della quale perciò dà un particolareggiato riassunto di oltre 200 pagine, circa la quarta parte di tutto il volume.

LA STRAGE NOTTURNA

(Libro X del Mahābhārata)

ONORE A GAṆEÇA [1]

Fatta adorazione a Nārāyaṇa, a Nara [2] e alla Dea Sarasvatī [3]
si alzi il grido della vittoria.

---

1) Gaṇeça, « Caposchiera » è una specie di Giano, Deus averruncus, invocato auspice al cominciamento di ogni impresa.

2) Nārāyaṇa, soprannome di Vishṇú, associato con Nara, « l' uomo per eccellenza » che è come una sua seconda persona.

3) Sarasvatī, consorte di Brahmā, Dea dell' eloquenza, ed ispiratrice delle Arti.

LETTURA PRIMA

—

(SANGIAJA RACCONTA)

1.

(I. 1-2) * I tre prodi, all'austral plaga rivolti,
Verso il lor campo torsero il cammino,
E presso a quello si trovâr raccolti
Nell'ora ch'era il sole in sul declino;
E dai carri i cavalli avendo sciolti,
E tenendosi l'un l'altro vicino,
Trepidi s'innoltrâr nel fondo ascoso
D'una boscaglia a prendervi riposo.

2.

(—3-4) Non lungi dai nemici alloggiamenti,
Ancor di lor ferite dolorosi,
Stanchi, affranti, mettean sospiri ardenti,
I Pàndavi a pensar vittorïosi;
E all'alte lor festose grida attenti,
E al periglio imminente sospettosi
D'esser scòrti, la via che avean davanti
Verso orïente presero anelanti.

3.

(—5-6) Così quinci in un attimo scomparsi,
La fuga acceleraro i tre guerrieri;
Poi spossati e da gran sete rïarsi,
Nè più reggendo al corso i lor destrieri,
Irosi e impazïenti a sconfidarsi
Incominciaro, i lugubri pensieri
Volgendo al re morente, e al primo loco
Fermârsi adatto a riposarvi un poco.

* Col numero romano è indicata la Lettura (A d h y ā y a) o Sezione del Libro (*Parva*), col numero arabo è segnato lo *Çloka*, secondo l'enumerazione del testo originale.

(Dritarastra parla):

4.

(—7-8) Mi narrasti, o Sangiaia, un cotal fatto
Che pur veduto crederiasi appena:
Che sia stato, pugnando, a morte tratto
Il mio prode figliuol da Bimasena!
Ei ch'essere domato e sopraffatto
Da nessuna potea forza terrena,
Che, temprato qual solido diamante,
Contro mille elefanti era bastante!

5.

(—9-10) Ahi! sebbene il mio figlio giacque estinto
Per man del Panduide vincitore,
Mai non si dica che sia stato vinto
Da un altr'uomo, per forza e per valore,
Dovrei d'acciaio avere intorno cinto,
Se non mi andasse in cento pezzi il core,
L'immane clade a udir, dov'io perdei
Con Duriodàna i cento figli miei!

6.

(—11-12-13) Di noi due genitor, sì di anni gravi,
E diserti che fia? Già non fia mai
Che soggetto al maggiore dei Pandàvi
Io viva nel paese ove regnai,
Io re e padre di re, tra gli altri schiavi,
Schiavo all'autor di tutti i nostri guai,
Che i figli miei, re della terra, ha tutti
E cento, insino all'ultimo, distrutti!

7.

(—14-15-16) Di Vìdura i presagi, ahi malaccorto!
Il mio figliuol veri scoprì di poi!
Ah! non fia mai che Bima, a sì gran torto,
Comandi a me, prostrato ai piedi suoi!

Or poi che a tradimento il re fu morto,
Che han fatto, dimmi i tre compagni eroi?
Qual mai Critavarmàno e Cripa e il figlio
Di Drona, Asvattamàn, preser consiglio?

(Sangiaja racconta)

8.

(—17-18) E ancor stanchi ripresero il vïaggio
Questi fedeli tuoi, nè lungi molto
Un ermo asilo scorsero e selvaggio,
Di arbori e di lïane ingombro e folto,
E dato ivi ai cavalli il beveraggio,
Poichè il respiro ansante ebber raccolto,
Seguîr la corsa, e a una gran selva al punto
Giunser, che il sole era all'occaso giunto.

9.

(—19-20) Ivi sen vanno la gazzelle a torme,
Sopra ogni fronda cantano gli augelli,
Vi fan viluppi e intrecci in varie forme,
Piante rampanti ed arbori e arbuscelli,
Varie fiere qua e là stampano l'orme,
Con larghi sprazzi balzano i ruscelli.
Fan specchio laghi, che le prode han pinte
Di nelumbi e ninfée di varie tinte.

10.

(—21-22) Poichè nel folto entrati, ebber conversi
Gli occhi in più parti, ancor molto distante,
I mille stender suoi rami diversi
Un Niagròda mirarono gigante;
E a scovrir loco acconcio ove giacersi,
Verso quel segno più fecersi avante;
E con nuova crescente maraviglia
A quel re della selva alzar le ciglia.

11.

(—23-24-25) Scesi dal cocchio libera carriera
Dànno ai destrieri e come il rito vuole,
Fanno il lavacro, e della pia preghiera
Vespertina susurran le parole ;
Poi trovâr loco ad adagiarsi. Ed era
Dietro al gran monte già sparito il Sole ;
E dalle estreme sue silenti grotte,
Madre dell'universo, uscìa la Notte.

12.

(—26-27-28) Di astri e di erranti stelle il cielo adorno
Disvelasi man mano in ogni canto,
E dispiega alla vista, intorno intorno,
Come un trapunto luminoso manto.
Gli animai che si allegrano del giorno
Cercando van le ascose lustre, e intanto
I nottivaghi rompono col grido
Rauco i silenzi del deserto lido.

13.

(—29-30) Dei vaganti carnivori animali
Risonava da lungi l' ululato ;
E già stendea caliginose le ali
La tenebra notturna in ogni lato ;
E la memoria dei sofferti mali
Nell' animo accogliendo desolato,
Ivi Critavarmàno e Cripa e il figlio
Di Drona fêrsi del terren giaciglio.

14.

(—31-32) Difesi dal grand' arbore, al dolore
Comun davano sfogo, il miserando
Fine, cui tratto avea il civil furore
Le due cognate stirpi, ripensando ;
In veglia, l' oblïoso almo sopore
Colle socchiuse ciglia lusingando ,
Dolenti di ferite il petto e i fianchi,
E dal travaglio e cammin lungo stanchi.

15.

(—33-34) E accolsero il letargo amico in seno
Cripa e Critavarmàn, là sulla dura
Terra, principi illustri, ahi di più ameno
Soggiorno degni e di men rea ventura!
Ma, pur così, dolce conforto avièno
Al greve affanno ed all' acerba cura,
Pari a mendichi da nessun protetti,
Qual se adagiati in sontüosi letti!

16.

(—35-36) Ma di Drona il figliuol. cui dà martiro
L' odio antico ond' ha tutto il petto ardente,
Non dorme no, ma fuor manda un respiro
Sordo, che fischio sembra di serpente;
E gli occhi volti per la macchia in giro,
Che un vario annida in sè mondo vivente,
Li alza al Niagròda e molti vede e molti
Augei tra i densi suoi rami raccolti.

17.

(—37-38) Soleaño le cornacchie, a cento, a mille,
Prendere in quel frondoso arbore stanza,
E al loco ognuna che il caso sortille
Ripartite dormir, con gran fidanza;
E tutte allor dormivano tranquille
Sul ramo dove avean fatta l' usanza;
Ed ecco là, tra le notturne larve,
Di nuova e strana forma un gufo apparve.

18.

(—39-40) Rosso e bruno il piumaggio ha l'animale,
L'occhio giallo, un gran corpo, tanto fatto!
Lunghi gli artigli, largo il becco, e quale
Del re Garùda il volo agile e ratto,
E come augello che raccoglie l'ale,
Diè un lieve strido, spiccò un salto e quatto
Tra i rami del Niagròda, senza scosse,
Quel del ciel vagabondo soffermosse.

19.

(—41-42) E l'odiator delle cornacchie, in quelle
Dormenti tosto a lavorar si assesta
Coi fieri artigli e il becco: e a chi divelle
L'ali, a chi netta via tronca la testa;
E gambe spezza, e carne straccia e pelle,
E tutte sbrana, insin ch'una ne resta;
Onde di sanie e frusti e d'ossa sparte
L'arbore sozzo appare in ogni parte!

20.

(—43-44) Tripudiò il Gufo all'orrido macello,
Qual se compita una gran guerra avesse.
Di Drona il figlio tutto intento in quello
Spettacolo d' orrore a pensar dièsse:
Solo nell' ombra il taciturno augello
I suoi nemici, a cento a cento, oppresse;
Che più sto a meditar? Costui m' insegna
Quel che nel caso mio far si convegna.

22.

(—45-46) Prossimo il tempo ed opportuno parmi
Allo sterminio dei nemici miei,
Con essi, vincitori, cimentarmi
A forza aperta già mai non potrei.
Baldanzosi li so, forti sull' armi,
E fortunati i Panduidi rei;
Pur di spegnerli ho fatto giuramento
Al buon re moribondo. Oh: se il rammento!

22.

(—48-49) Nè già della farfalla, che inesperta
Va nella fiamma, io seguirò l' esempio;
Per la man di costor mia morte è certa,
Se di leal guerrier l' ufficio adempio,
Ma ben verronne. per la via coperta,
Al punto, ove di lor potrò far scempio.
Tra i vari spedïenti quel ch' ha effetto
Pronto si scelga — Così i Saggi han detto.

23.

(—50-51-52) L' han detto Saggi, intenditor del Dritto,
Che l' uom talor necessitosamente
Tale atto compier dee, che a gran delitto,
Nel più dei casi, suole appor la gente.
Or chi dei Csatri è al sodalizio ascritto
A quel ch' è ufficio suo sol ponga mente.
Quanti i Pàndavi, intrepidi e securi,
Tradimenti commessi hanno e spergiuri!

24.

(—53-54) Il buono, il giusto, il vero in questi versi
Fu pur descritto dagli antichi Saggi:
Sempre al nemico, in qual frangente ei versi,
Chi sa dia addosso, e colga i suoi vantaggi;
Sia stanco o infermo, assalgalo, o in diversi
Lochi sparso, o ritraggasi, o vïaggi,
O, senza capi, abbia le file rotte,
O in campo dorma, nel cuor della notte.

25.

(—55-56) Fisso in cotal pensier di Drona il figlio
Dava pace agli spiriti frementi,
E accarezzando il suo fiero consiglio,
Ne divisava gli atti ed i momenti:
Qual porterà terribile scompiglio
Sui Pandavi, e sui Pànciali dormenti —
E Critavàrma e il zio, che ancor la testa
Piena han di sonno, a un tratto scuote e desta.

26.

(—57-58-59) E sì svegliati, stettero ambedui,
Per la vergogna che li compungea,
Senza risponder cosa alcuna a lui,
Assorto nella sua feroce idea;
E dopo un pò, con un accento in cui
L' angoscïoso pianto si rompea: —
Morto è — disse — l' Eroe, quel di ogni umana
Virtù specchio, il re nostro Duriodana.

27.

(—60-61) Quei, dietro cui venimmo al gran cimento
Coi Panduidi, guerreggiando, noi,
Capo di undici eserciti, fu spento,
Abbandonato là da tutti i suoi;
Da Bima pria colpito a tradimento,
Fu indegnamente vilipeso poi;
Quando, ad estremo insulto e manifesto,
Fu il sacro capo da quel piè calpesto!

28.

(—62-63) E fanno festa intanto, e danze e cori
Vanno menando i Pànciali con grande
Giubilo, e i plausi aggiungono ai clamori,
Echeggiati da lunge in varie bande;
E di tamburi e cembali sonori
E trombe il misto suono indi si spande,
Che propagato nelle più remote
Plaghe, spinto dal vento, ripercuote.

29.

(—64-65) Degli elefanti mescersi al barrito
Il fremito là udimmo dei destrieri,
E quale dei leon suona il ruggito,
Il trïonfale grido dei guerrieri,
Marcianti lieti ed alacri all' invito,
Che tutti li adducea nei lor quartieri,
E dei carri arrivar sin qua il fragore
Grave, che infonde alto spavento in core!

30.

(—66-67) E fur costoro, che cotanti lutti
Han recati tra i nostri, e stragi e morti;
Soli noi tre, fra quanti andâr distrutti,
Restiam, serbati a non si sa quai sorti;
Vegliardi gli uni e assai nell' armi istrutti,
Giovani gli altri, e vigorosi e forti,
Tutti periro — Inver fu consumato
Tanto sterminio per voler del Fato!

31.

(—68-69) Del gran disegno a conseguir l' effetto,
Quale il comprendo colla mente mia,
Che mano all' opra pongasi m' aspetto,
Per quanto ella ardua e perigliosa sia.
Se non vi offusca il lucido intelletto
In quest' ora la torba fantasia,
Dir quel che util vi paia al nostro bene
In sì gravi momenti a voi conviene.

Qui ha termine nel Mahābhārata *la prima Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « LA CONSULTA DEL FIGLIO DI DROṆA ».

*
* *

LETTURA SECONDA

—

(SANGIAJA RACCONTA)

32.

(II. 1-2) E parlò Cripa : — Bene ho dato ascolto
Alle esposte da te belle ragioni,
Ora queste che a dirti io son rivolto,
Tu dal tuo canto ascolta e in cor riponi.
Dei casi il giro, onde va l' uom travolto,
È sottoposto sempre a due cagioni :
Il Destin quinci, quindi l' umana Opra,
Altra non vi ha che ad esse stia di sopra.

33.

(—3-4) Solo da sè tanta non ha possanza
Di regolar gli umani eventi il Fato,
Nè l' Opra umana per sè sola avanza
A conseguire il fine divisato.
O sia di grande o piccola importanza,
Ogni evento è a tai due cause legato,
Però gli uni il successo hanno secondo
All' opra, altri contrario, in questo mondo.

34.

(—5-6) Non fa effetto Pargiània se la piova
Su scabra manda ed arida montagna,
Ma alcun frutto non vi è ch' ei non promuova,
Sopra l' arata fertile campagna.
L' Opra che socio a sè il Destin non trova,
Il Destin che non ha l' Opra compagna,
A nulla approda. Fisso è questo punto :
Che sia il Destino all' Opera congiunto.

35.

(—7-8) Qual, se il campo è ben culto ed opportuna
Cade la pioggia, va in rigoglio il seme,
Tal tra i mortali si alza la fortuna
Che l' uomo e il Fato van creando insieme;
Talor da sè, senza opra umana alcuna,
Dispiega il Fato le sue forze estreme,
Pur l' uomo oprante ottiene la sua parte
Nei grandi effetti, coll' ingegno e l' arte.

36.

(II. 9-10) D' ogni opra umana è certo il buon successo,
Se convergon tai due cause diverse;
Però gli uni vediamo al fin promesso
Giunger, gli altri al principio rimanerse;
La ben comincia opra si compie appresso,
A chi il Destino il suo favor converse.
Così l' Opra all' oprante la mercede
Dovuta, al tempo suo, render si deve.

37.

(—11-12) Ma perchè pur degli uomini solerti,
Se il Destino propizio non sovviene,
Cadon gli sforzi al fin sterili e inerti,
Per quanto volti arditamente al bene,
Incontra che gli stolti ed inesperti,
E quei che han pigro il sangue entro le vene,
La fervida energia chiamino stolta;
Ma lor dàn biasmo i saggi, alla lor volta.

38.

(—13-14) Chè l' opera intrapresa, il più sovente,
Il buon frutto produce, a sua stagione,
E l' improvvida inerzia ed indolente
È di grandi miserïe cagione.
Che altri consegua, senza far nïente,
Il premio che riservasi all' azione,
E altri molto si adopri e nulla acquisti,
Son casi al mondo raramente visti.

39.

(—15-16) Chiuse a sè trova l' uom pigro le strade,
Facile al destro rendesi la vita,
Chè il vagheggiato ben si persuade
Sempre chi all' opra pon la mano ardita;
E se a chi ben si adopra pure accade
Che non risponda ben la rïuscita,
Non merta biasmo. Ognor di laude è degno
O rïesca o fallisca il suo disegno!

40.

(—17-18) Ma chi, senza aver fatto nulla, il frutto
Lieto si gode all' opere dovuto,
Diviene oggetto di alte risa, e in brutto
Concetto e tristo è dalla gente avuto;
Quei che non ben di questa legge istrutto
Altro vuol far da quel ch' essa ha voluto,
Sè lusingando, fa danno a sè stesso:
Tale è il pensier dai Saggi antichi espresso.

41.

(—19-20) Se venga meno l' Opera o il Destino,
Alcuna impresa mai quaggiù non prova,
L' umano aiuto qui vuolsi e il divino,
Chè l' uno senza l' altro a nulla giova.
E chi gli Dei pregando, in sul cammino
Alacre avanza, il suo termine trova;
E anche colui che i buoni vecchi accosta,
E ai dubbi suoi chiede ed ottien risposta.

42.

(—22-23) Sempre color che risoluti e pronti
Vanno a un' impresa udir deggion sommessi
Quelli che pria dalle canute fronti
Preser consiglio; al miglior uopo hanno essi
I vari mezzi divisati e conti,
E dai mezzi dipendono i successi.
Chi ascolta i vecchi degli intenti suoi
Vede il frutto maturo, o tardi o poi.

43.

(—24-25) Ma quei che da ira o cupidigia scorto,
O da tema, o follia nessuno ascolto
Porge ai consigli, e altrui disdegna a torto,
D' ogni alto stato è in basso giù tralvolto.
Tal questo Duryodàna, a veder corto,
Oprando come dissennato e stolto,
Da ambizïone fu spinto a far cosa
Che util credette e gli tornò dannosa!

44.

(—26-27) E disprezzando i buoni amici e savi,
E i consigli accogliendo dei perversi,
Volle venirne a rotta coi Pandávi,
Tanto per virtù egregie a lui diversi! —
Ahi! chi da pria seguì gli istinti pravi
Più non puote col senno ravvedersi,
E assai si pente, alla final disdetta,
Che non ha dato ai saggi amici retta!

45.

(—28-29-30) E perchè questo folle abbiam seguìto
È incòlta pure a noi tanta sciagura;
Vacillami lo spirito smarrito
Nella presente ora lugùbre e scura;
Per quanto io cerchi, niuno util partito
Negli instanti perigli mi assicura.
Or chi ha turbato il senno ai buoni uffici
E ai consigli ricorra degli amici,

46.

(—31-32-33) Da lor convien che la prudenza impari,
Che ha in lor radice, e il buono avviso e il senno.
E molto egli abbia i lor consigli cari,
E li eseguisca, obbedïente al cenno;
Dritarastra, però, e la pia Gandàri
E il magnanimo Vìdura si denno
Or da noi consultare; e da lor tosto
Quel che fia il meglio ne sarà risposto.

47.

(—34-35) E quel ch' essi diran noi far dovremo,
La vera e fissa mia sentenza è questa,
A ogni alta impresa vien l' effetto scemo,
Se al pensier non soccorre la man presta.
Se poi la proseguita opra, all' estremo
Vuota di effetto all' operante resta,
Segno è che quei che a tutto ognor sovrasta,
Il Destin, riprovollo. E tanto basta!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la seconda Lettura del Sauptika Parva, intitolata:* « Il colloquio di Cripa col figlio di Droṇa ».

*
* *

LETTURA TERZA

—

(SANGIAJA RACCONTA)

48.

(III. 1-2) Come di Cripa ha la parola udita,
Conforme al benpensato utile e al dritto,
Asvattamàn nell' alma inacerbita
Più sente l' ira e il duolo ond' è trafitto;
E nel gran cuore gli arde la ferita,
Siccome fuoco nelle vene fitto,
E fermo nei propositi feroci
Ai due compagni parla in cotai voci:

49.

(—3-4) Ogni uom di questo mondo ha il suo pensiero,
E sempre a quello afferrasi tenace,
Ognuno, a senno suo, fingendo il vero,
Di sè stesso si applaude e si compiace,
Ognun si crede, nel suo error sincero,
Più di ogni altr' uomo intenditor sagace;
Sè stima ognun, per più d' un lato, egregio,
Ognun sè stesso loda e tiene in pregio.

50.

(—5-6) Ognun sempre a innalzar mostrasi pronto,
Su tutte, la scïenza che professa;
E niuna opinïon tiene in gran conto
Appetto a quella ch' egli ha in mente impressa;
Se, per ragion diverse, ad un confronto,
Propugnan molti la sentenza istessa,
Mentre ognun del comun consenso gode,
Si fan plauso l' un l' altro e si dan lode!

51.

(—7-8) Ma poichè dello stess' uomo i pensieri,
Col mutar di stagion, non son più quelli,
Urtando negli eventi, anco i pareri
Dei molti tra lor fannosi ribelli.
E come sono facili e leggeri
A varïar degli uomini i cervelli,
Anco il pensier dalla mutevol norma
Dell' intelletto labile s' informa.

52.

(—9-10) Come il medico allor che d' aver scorta
Crede del morbo la cagion letale,
Questo e quel succo preparato apporta,
Secondo l' arte sua, rimedio al male ;
Così in ogni opra, ognuno colla scorta
Del suo saper, a un dato fin, si vale ;
Dàn biasmo gli altri intanto all' arte in cui
Egli confida, ed ei biasma l' altrui !

53.

(—11-12-13) È del bene e del male altra l' idea
Che l' uom si forma nella giovinezza,
Ed altra quella che di poi si crea
Nell' età media, oppur nella vecchiezza,
Ed altrimenti, nella buona o rea
Fortuna il mondo e le sue cose apprezza.
L' uom stesso, a vari tempi, per difetto
Di conoscenza, varia d' intelletto.

54.

(—13-14-15) Quel che prima approvò riprova. E quando
Forma un pensier, per quanto gli è capace,
Di quello imprime l' animo, e mirando
Al termin suo, ferma il proposto audace.
Così ogni uom : « Questo è bene » immaginando,
Della risoluzion sua si compiace,
Ed affronta più d' un, con alma forte,
Nelle imprese, i pericoli e la morte !

55.

(—16-17) E mentre ognun, secondo il proprio ingegno
E il saper, delle cose fa misura,
Dicendo : « Questo è bene » al certo segno
L' opre sue varie raddrizzar procura.
Così quel ch' io da me formai disegno,
Dalla nostra ispirato alta sciagura,
E gran conforto è al duolo che mi accora,
Aperto e franco vi dirò in quest' ora :

56.

(—18-19) Udite. Quando il gran Padre e Signore
Creò le genti, a ciascheduna d' esse
Assegnò un' opra, e del suo alto valore
Parte in ciascun dei quattro Ordini impresse :
Al Bramàno il saver superïore,
L' altera al Csàtrio maestà concesse ;
Al Vàisia il senno industre, al Sudra umìle
La faticosa indisse opra servile.

57.

(—20-21) Però il Bramàno di astinenze ignaro,
E il Csàtrio senza gloria è vilipeso,
E il Vàisia che non sa l' arte, e del paro,
Il Sudra che ricalcitra al suo peso ;
Ed io son pur d' intemerato e chiaro
Sangue antico bramanico disceso,
Poi Csàtrio mi rendei, per aiutarmi
Contro il triste bisogno, e trattai l' armi.

58.

(—22-23) Al ceto ascritto io degli Csatri, quando
Ai dover mi aggiogassi onde il Bramano
Si rende, domi i sensi, venerando,
Atto farei contro il decoro, e strano.
Bene altra opra compir poss' io, pugnando,
Coi divin strali e il divino arco in mano,
Morto il padre vid' io cogli occhi miei !
Come più nei consessi io parlerei ?

59.

(—24-25) Oggi, oggi, senza indugio, assolvend' io
Il supremo dover che a un Csàtrio spetta,
Del magnanimo re e del padre mio
Seguirò l' orme, e ne farò vendetta.
Dormono tutti, col profondo oblio
Di gente che a nessun danno si aspetta,
I Pànciali, di gioia ebbri, e si han tolti
Gli elmi e gli usberghi, e hanno i destrieri sciolti.

60.

(—26-27-28) Nella propria vittoria confidenti,
E stanchi, e abbandonati di ogni cura,
Li coglierò sui lor strati dormenti,
Valicate del campo arduo le mura;
Là sveglierolli immobili e silenti
Quai morti, e manderolli in sepoltura,
E qual fe dei Danàvi Indra, tal scempio
Farò di lor, con memorando esempio.

61.

(—28-29-30) Su Dristadiùmna e sulla sua seguace
Torma compir l' alta vendetta intendo,
Qual se in arido fieno entra il vorace
Fuoco, improvviso, tutto distruggendo;
E al trambasciato cor troverò pace,
Imperversando nel tumulto orrendo,
Come imperversa il fosco Iddio, che regge
Il gran tridente Pìnaca, sul gregge.

62.

(—31-32) I Pànciali coi Pàndavi, là insieme,
Oggi dormenti fien da me ridesti
Alla morte, e vedrolli tra l' estreme
Angoscie come zebe al suol calpesti;
E sì farò che di quel tristo seme
La terra ingombra ed impinguata resti:
E potrò dire allora di aver io
Il debito pagato al padre mio!

63.

(—33-34) Oggi convien che i Pànciali la via
Corrano, da me spinti, buia e strana,
Per cui, con Bisma, son già andati pria
Il re del Sindu e Carna e Duriodàna.
E a Dristadiùmna la possanza mia
Ben mostrando, nè l' ora è ormai lontana,
Trattandolo qual bestia da macello,
Pur questa notte spezzerò il cervello!

64.

(—35-36) A te, prole di Gòtama, lo giuro
Che questa spada mia, come si abbatta
Sui Pànciali che stannosi al sicuro
Coi Pàndavi vendetta sarà fatta!
E quando spenta, nell' assalto oscuro,
Tutta sarà la scellerata schiatta,
E il sacro assolto avrò voto pietoso,
Aver potrò, Signor, pace e riposo!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la terza Lettura del Sauptika Parva intitolata:* « Il consiglio del figlio di Droṇa ».

*
* *

LETTURA QUARTA

—

(SANGIAJA RACCONTA)

65.

(IV. 1-2) Rispose Cripa : E sia ! Gli audaci spirti
Ben tu ostini all' idea della vendetta ;
Nè dal tuo intento potrìa dipartirti
Pur del Dio fulminante la saetta.
Ma noi due uniti anche vogliam seguirti,
Come l' alba sia apparsa alla vedetta.
Per questa notte ancor l' arco e il vessillo
Tieni riposti e stattene tranquillo.

66.

(—3-4-5) Diman teco io verrò dove tu vuoi,
E meco ne verrà Critavarmàno,
Sarem compagni alla tua impresa noi,
Col nostro carro, e le nostre armi in mano;
Annienterai colà i nemici tuoi
E i lor seguaci, tu guerrier sovrano ;
La possa hai ben pari al valor ; ma è tanto
Tempo che vegli ; oh ti riposa alquanto !

67.

(—6-7-8) Alacre e riposato su que' rei
Diman piombando, li sterminerai ;
Non potrebbe Indra stesso, tra gli Dei,
Affrontar te, quando in battaglia vai !
Contro il figlio di Drona o chi fia quei
Che potrebbe resistere giammai,
Chi forza o frode adoperar contr' esso,
Cripa e Critavarmàn standogli appresso ?

68.

(—9-10-11) Noi tre, col corpo e collo spirto pronto,
Domani stesso, all' aure mattutine,
Moverem ratti all' inimico affronto,
Fidando nelle nostre arme divine;
Di Critavàrma a te il valore è conto
E il mio. Compiuta la gran strage alfine,
Inebriati nel piacer supremo
Della sacra vendetta esulteremo!

69.

(—12-13-14) O pensa a rinfrancare il corpo stanco,
Giovine prode, questa notte ancora;
Noi sarem teco e non ti verrem manco,
Quinci teco movendo in sull' aurora;
Sul carro armati ti verrem di fianco,
E gridando il tuo nome allora allora
Che tu darai l' assalto, senza pena,
Vittoria avrai de' tuoi nemici piena.

70.

(—17-18-19) A te, guardato dagli amici fidi
Non il Dio che maneggia il tuono e il lampo
Potrìa far fronte, quando gli omicidi
Tuoi colpi spanderai per tutto il campo.
E se non fien distrutti i Panduidi,
Ned io, nè questi cercherem più scampo,
Ma o vincitori torneremo, o morti
N' andremo al Ciel ch' è riservato ai forti.

71.

(—21-21) Dunque, dimani, ad ogni opera presti,
Ti seguirem, compagni al tuo periglio;
Schietto e preciso, come lo chiedesti,
T' ho dato, o giovin forte, il mio consiglio —
Ma come dello zio tai detti onesti
E salutari udì di Drona il figlio,
Cogli occhi per grand' ira rossi e ardenti
La risposta gli diede in questi accenti.

72.

(—22-23) Chi soffre per ferita, e quei che freme
D' odio e vendetta, e chi a gran cure è intento,
E quei che molto spera e molto teme,
Niun può trovar nel sonno alleviamento.
E tai quattro cagioni unite insieme,
Amici cari, a me dànno tormento:
Or vedete com' io gli spirti miei
Raccoglier nel sopor dolce potrei!

73.

(—24-25) Quale al mondo esser può maggior dolore
Di quel che eterno io nel pensier rinnovo?
Pensando al mio tradito genitore,
Più alcuna, notte o dì, pace non trovo;
Sapete come ei fu dal traditore
Bima ucciso; indi quel che in mio cor provo
Pensate! O come e qual uomo potrìa
Una vita durar come la mia?

74.

(—26-27) Ancor gli orecchi assordanmi le grida
Dei Pànciali feroci « E' morto Drona! »
Se avvien che Dristadiùmna io non uccida,
Ben sento che la vita mi abbandona;
A spegner tutti insiem col re omicida
I Pànciali, una voce alta mi sprona.
O chi del re ferito udì il lamento,
E non sente in suo cor quello ch' io sento?

75.

(—28-29) Oh! quale è l' uom sì privo di pietate,
Che non avrebbe sciolti gli occhi in pianto,
Quel caduto a mirar colle spezzate
Cosce, e il suo grido a udir, pietoso, oh quanto!
E a pensar che color, di chi abbracciate
Ho le parti, fur vinti, e io vivo intanto,
Cresce il mio affanno come crescer pare
Per novo di grandi acque impeto il mare!

76.

(—30-31-32) Come in questo pensiero trovar pace
Posso e nel sonno aver quïete alcuna?
Sfidare essi ben ponno il Dio pugnace,
Protetti come son da Crisna e Argiuna!
Ma io già di raffrenar non son capace
Quest'ira santa che il mio core aduna;
Non havvi al mondo, no, chi stornar possa
La santa ira onde ho l'anima commossa!

77.

(—33-34) Poichè dai messi ho la vittoria intesa
Dei Pàndavi e dei nostri la caduta,
Così il core mi brucia; e tale ho presa
Buona risoluzion che non si muta:
Sol quando la vendetta dell'offesa
Colla strage notturna fia compiuta,
Quella febbre che dentro mi divora
Fia calma; potrò prender sonno allora!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la quarta Lettura del Sauptika Parva, intitolata* « La risoluzione del figlio di Droṇa ».

* * *

LETTURA QUINTA

Sangiaja racconta

78.

(V. 1-2) E Cripa ripigliò : Chi il proprio senso
Non doma e l' intelletto non affina,
Pur docil, non apprende, a quel ch' io penso,
Dell' Onesto e dell' Util la dottrina ;
E chi intende, ma il debito consenso
Non concede alla retta disciplina,
Mai, non fia che abbia chiaro e manifesto
Dell' Utile il concetto e dell' Onesto.

79.

(—3-4) Uom volente ma corto, ancor che molto
Tempo si addica ad un maestro saggio,
Come il cucchiaio egli è, che del raccolto
Succo fa incetta, senza farne assaggio ;
Ma chi tutto al maestro si è rivolto
Può ritrarne in breve ora un gran vantaggio ;
Come la lingua egli è, che appena il tocca,
Gusta quel succo che le passa in bocca.

80,

(—5-6) Uom docile e di sano intendimento,
Che col fren spiritale i sensi lega,
Tutto raccoglie in sè l' insegnamento,
Nè degli alti assïomi alcun rinnega ;
Ma chi, pien d' arroganza e maltalento,
Sprezzante, a niuna autorità si piega,
I segnati dal saggio buoni esempi
Lasciando, dee seguir gli stolti ed empi !

81.

(—7-8) Posson gli amici quei che in lor confida
Dai funesti guardar passi traversi ;
Ritrassi quei cui la dea Lacsmi è guida.
Non già colui che ella riprovi e avversi ;
E come il matto da quell' uom che il guida,
Può colle destre voci a fren tenersi,
Sì dall' amico l' amico. — Perduto
Vassene chi recalcitra all' aiuto !

82.

(—9-10) Così all' amico il qual trapassi il segno,
Per quanta forza è in lor, pongono spesso
Gli amici saggi salutar ritegno,
Se lume alcun d' intelligenza è in esso.
E tu mirando ad alto fine e degno,
E adoperando il fren contro te stesso,
Segui il mio avviso, o figlio, se non vuoi
Sentirne amaro pentimento poi !

83.

(—11-12) Uccidere colui che sta dormendo
Il buon Dritto a nessun guerrier concede,
O chi, l' armi deposte, e il carro avendo
E i destrier sciolti, ha messo a terra il piede ,
O chi ti venga a dire « Io mi ti arrendo »,
O chi supplice chieggati mercede,
E la chioma abbia sciolta, o cui sia infranto
Il carro e morti i suoi destrieri accanto.

84.

(—13-14) Tutti i Pànciali là dormono in pace,
E si han di dosso anche gli usberghi tolti,
E in piena sicurezza il campo tace,
Qual fosse la dimora dei sepolti.
Guerrier sleal che tanto fosse audace
Di soverchiarli in tal momento colti,
Nel basso inferno da qualunque altezza
Cadrìa, senza speranza di salvezza !

85.

(—15-16) Di quanti mai sostengono l' onore
Dell' armi al mondo, o buon figliuol di Drona,
Tu celebrato sei come il migliore,
Tanta è la fama che di te risuona;
Nè mai col fallo più lieve il fulgore
Ombrasti di tua splendida corona;
Dimani, quando al sorgere del giorno
Spanderà il Sol la bella luce intorno,

86.

(—16-17) Tu come un altro sole, dal tuo aspetto
Vivi vibrando e scintillanti rai,
Degli esseri viventi nel cospetto,
Gli atterriti nemici vincerai.
Ma un atto a si gran biasimo soggetto,
Che in te suppor non si potrebbe mai,
Affiggerebbe al nome tuo tal' onta,
Qual su candido vel sanguigna impronta!

87.

(—18-19) Ripose Asvattamàn: Ben mi son conte
Le ragioni onde vuoi capace farmi,
Ma rotto primi i Pandavi hanno il ponte
Della Giustizia in cento pezzi, parmi!
E là, sotto i tuoi occhi, e in sulla fronte
Di tutti i re, com' ebbe poste l' armi,
Fu il mio padre infelice, all' improvviso,
Da Dristadiùmna a tradimento ucciso!

88.

(—20-21) E il prode Carna allor che l'impediva
Il carro ch'entro il limo si era fitto,
Da Argiùna col divino arco Gandìva,
Pedestre e sprovveduto, fu trafitto.
E quando più l'usbergo nol copriva,
Ed inerme si offrìa il gran Bisma invitto,
Da Argiùna, che d'innanzi si era messo
Si candìn, fu colpito a morte anch'esso!

89.

(—22-23) Pur con iniqua pugna Juiudàna
Uccise il destro arciere Burisràva,
Che ad altro era rivolto, e tornò vana
La voce dei guerrier che alto gridava!
E allor che sol con Bima Duriodàna
Affrontossi al cimento della clava,
I re stando presenti al gran duello,
Oppresso fu con crudel colpo e fello.

90.

(—24-25) Così il maggior dei re da Bimasèna,
Che addosso gli piombò con folto stuolo,
Colpito a morte cadde sull'arena,
Invan lottando contro molti ei solo.
Di lui narrata udii l'orrenda pena
Colle cosce spezzate steso al suolo;
Tal che a pensarla di sentir mi sembra
In me lo strazio delle frante membra!

91.

(—26-27) Così i Pànciali ognor le leggi han rotte
Della giustizia, scellerati e infidi;
Or contro essi fedifraghi le dotte
Tue ragioni, o Signor, perchè non gridi?
Li assalterò, li ucciderò stanotte
Questi contro mio padre parricidi!
Rinascer dovessi io verme od insetto,
Questo mio voto il vo' porre ad effetto!

92.

(—28-29) Spronami ad operar quel che ho pensato
Unico, presentissimo volere;
Come fia mai ch'io possa in questo stato
Un'ora aver di sonno o di piacere?
Uom, credetemi, al mondo non è nato
Che ormai più d'impedirmi abbia potere,
Che io non esegua quel che mi ho proposto
Eccidio di costoro, ad ogni costo! —

93.

(—30-31) Poichè di Drona il figlio in questi fieri
Accenti ebbe parlato, ritirosse,
Ad aggiogati al carro i suoi destriesi,
Verso il campo dei Pànciali si mosse.
E a lui d'incontro gli altri due guerrieri,
Cripa e Critavarmàn, pronti alle mosse,
Chiesergli « O che ? da solo aggioghi i tuoi
Destrieri ? e che vuoi far, senza di noi ?

94.

(—32-33) Al gran periglio cui tu corri a esporte
Diman noi correremo parimente,
Poichè ti siam legati d'una sorte,
Esser non dèi con noi tu diffidente.
Ma Asvattamàn che avea sempre la morte
Del caro padre fitta nella mente,
Sdegnoso, fe' con tai parole ad essi
I suoi veraci ultimi sensi espressi:

95.

(—34-35) Mentre da prode il padre mio pugnando
Volgea la fronte ai suoi nemici ardito,
Ucciso fu da Dristadiùmna, quando
L'armi avea poste, per gran duol smarrito.
Or come ei fu con tratto empio e nefando,
Il mio povero padre allor colpito,
Esser dee parimente l'inumano
Re dei Pànciali spento di mia mano.

96.

(—36-37) Da me scannato, a mo' di zeba, il tristo
Al buio se n'andrà regno dei morti :
Nè già del premio ei potrà far l'acquisto
Che lassù in Cielo è riservato ai forti !
Colla spada e il turcasso ben provvisto,
Venite or su all'impresa mia consorti ;
Perchè, coll'occhio attento e il braccio armato,
Mi riguardiate, standomi da lato.

97.

(—38-39) Disse ; e verso i nemici alloggiamenti
Mosse col carro, e gli altri due con lui ;
E i tre colle divine armi lucenti
Rischiaravan volando i sentier' bui ;
Parean tre fuochi sopra un'ara ardenti
Asvattamàno e i due compagni sui ;
E, come giunti si trovâr di costa
Alle soglie del campo, fecer sosta.

Qui ha termine nel Mahābhārata *la quinta lettura del Sauptika Parva, intitolata:* « La partenza del figlio di Droṇa ».

*
* *

LETTURA SESTA

(Sangiaja racconta)

98.

(VI. 1-2-3) E sceso là, poichè alla fida scorta,
Cripa e Critavarmàn, diede consiglio,
Del campo si avanzò verso la porta,
Chiuso nell'ira sua di Drona il figlio.
E la figura ivi gli viene scorta
D'un gran fantasma, in minaccioso ciglio,
Qual luna o sol raggiante, alto e massiccio,
Tal che a mirarlo mette raccapriccio!

99.

(—4-5) Di una pelle tigrina, di cruente
Chiazze segnata, ai lombi ei va succinto,
Manto ha di nera antilope e un serpente
Avvolge ai fianchi come sacro cinto,
Ha lunghe braccia, carche orribilmente
D'armi diverse, e lubrico angue avvinto
Tien come armilla all'avambraccio, e scocca
Più lingue e aguzze dall'aperta bocca.

100.

(—6-7) E i denti fiera son vista a vederse
Prominenti alla bocca, e le pupille
Paiono, in quale sian parte converse,
Riguardar scintillanti, a cento, a mille;
Le sue sembianze orribili e diverse
E le vesti nessun potrìa ridille
Che viste le abbia. Ovunque ei volga i passi
Tremano pel suo orror le rocce e i massi!

101.

(—8-9) Dalla bocca e dal naso e da quei tanti
Suoi occhi e dagli orecchi uscìano fuore
A cento, a mille, fiamme sfolgoranti
Nell' aere circonfuso, e in quel fulgore
A mille riflettevansi i sembianti
Di Visnù, delle vite animatore,
Colla conca, la mazza e coll'aurato
Cerchio tagliente onde procede armato.

102.

(—10-11) Quel mostro nel veder, che tanto mette
Spavento al mondo, nulla si sgomenta
Di Drona il figlio, ma le sue saette
Divine ed infallibili gli avventa.
Ma per quante nel corpo glie ne gette,
Tutte quegli arde e di un suo soffio annienta,
Come il fuoco subacqueo, ove sien rotti
Gli argini, assorbe dell' oceano i fiotti.

103.

(—12-13) E poichè del suo stral vide consunta
La virtù indarno, e in nulla ha il mostro scosso,
L' asta dal suo vessillo, colla punta,
Qual foco aguzza, balestrogli addosso,
Ma quella cadde, appena al segno giunta,
Senza al gigante aver toccato l' osso,
Come urta e cade una meteora spinta,
Al fin di un Juga, dentro il sole estinta.

104.

(—14-15) E Asvattamàno al lucido pugnale
Dall' elsa d'oro diede allor di piglio,
Che uscigli fuor dalla guaina quale
Serpe stizzoso dal suo nascondiglio.
Con esso il mostro già alla vita assale,
E più colpi gli dà di Drona il figlio,
Ma il ferro, come l' Icneumon sotterra,
Gli sguiscia entro il gran corpo e vi si serra.

105.

(—16-17) Al carro Asvattamàn corre e la clava
Tolta, simile al fulmine, le botte
Sul fantasima scarica alla brava,
Ma quei ratto l'azzanna e se la inghiotte ;
Privo d' armi qua e là pur riguardava
L'eroe dentro il barlume della notte,
E del cielo vedea su l'ombre spesse
Di Gianardàna le sembianze impresse.

106.

(—18-19) Ridotto inerme, ricordò i precetti
Del zio il giovine eroe, molto stupito
Allo strano prodigio, e in questi detti
I sensi espresse del suo cor pentito !
Fa danno a sè chïunque non accetti
Il buon consiglio dagli amici udito ;
Come feci io che dei due amici miei
Al salutare avviso non credei !

107.

(—20-21-22) Chi, deviando dalle scritte norme,
Il suo nemico uccide, è maledetto :
Uccidere una donna è colpa enorme
Il re, il maestro, chi è congiunto stretto,
La vacca, chi si sveglia, quei che dorme,
L' uom soro, il cieco, il folle, il fiacco e inetto,
L' irato, l' atterrito, il derelitto ;
L' han detto i vecchi precettor del Dritto.

108.

(—23-24) Or, per non riguardar l' eterno vero,
Che pur mi era nei Sastra manifesto,
Appena uscito dal retto sentiero
A questo giunto son passo funesto ;
Ben fu detto : non vi ha caso più fiero
Per l' uom retto e magnanimo di questo :
Incominciar di gran fiducia pieno,
Poi ritrarsi, perchè il cor gli vien meno !

109.

(—25-26-27) Impeto e forza all' alta impresa eguale
Più non ritrova in sè il mio cor tapino.
Ahi ! che qual ella sia l' opra mortale ,
Nulla può, detto fu, contro il Destino !
E chi amico non ha il Genio fatale
Cade nel precipizio a capo chino:
Però ignoranza chiamàn l' ardimento,
Di chi imprende e poi fermasi sgomento !

110.

(—28-29) Per effetto del mio folle consiglio,
Questo nuovo terrore or mi si affaccia;
Chè giammai non avrìa di Drona il figlio
Davanti alcun terror volta la faccia;
E questo mostro, ond' io mi maraviglio,
Par del Destin la verga che mi scaccia:
Nè, per quanto ci pensi, nella mia
Mente posso capir che mai ciò sia !

111.

(—30-31) Tale maledizione io mi contrassi
Col mio folle desio, troppo discosto
Da ogni giustizia; e qui, contro i miei passi
Il crudele fantasima si è posto;
E sì d' innanzi irremovibil stassi,
Perch' io mi tolga giù dal mio proposto :
E questo appunto dal Destino vuolsi,
Che più a combatter non vaglianmi i polsi !

112.

(—31-32) Epperò indarno sforzomi e contendo
L' alto compir da me voto intrapreso,
Se dapprima propizio non mi rendo
Il Destino, e il Gran Dio, che forse ho offeso;
Sol costui può rimuovere il tremendo
Divin castigo sopra me sospeso:
Perciò il Gran Dio che di ogni grazia è fonte
Qui mi prostro, a invocar con umil fronte.

113.

(—33-34) Quei ch' è il Nume dei Numi, di Uma sposo,
Che ha il crin ritorto, e in man porta il tridente,
Che ha ghirlanda di teschi, il più animoso
Tra gli Dei tutti, ed il più penitente,
Che accecò Baga, e col nome famoso
Di Hara e di Rudra è noto in ogni gente,
L' abitator dei monti, il Grande Iddio,
Invocare in mio aiuto ora degg' io!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la sesta Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « La meditazione del figlio di Drona ».

*
* *

LETTURA SETTIMA

(SANGIAJA RACCONTA)

114.

(VII 1-2) Di Drona il figlio, fisso in tal pensiero,
Scese dal carro, e le man' giunte in fronte.
Pregò : L' aiuto imploro del Dio fiero,
Siva, Rudra, Stanú, Sarva, che al monte
Abita e regna sovra il mondo intiero,
Signor supremo, di ogni grazia fonte,
Fulgido, e azzurro il collo, onde funesta
Del gran Dacsa tornò la sacra festa.

115.

(—3-4-5) Il non nato, che veste ogni sembianza,
Che tre occhi porta, e in giro le divine
Schiere conduce, e tra i sepolcri ha stanza,
La cui possa e incremento è senza fine,
Che lo scheltro ha per scettro e l' osservanza
Dei Bramàn' segue, e in ciuffo accoglie il crine,
Adoro Lui, quanto possibil fia
Purificando qui l' anima mia.

116.

(—6-7) Della triplice rocca il distruttore
Adorando, me vittima presento,
All' inneggiato fo coll' inno onore,
All' Iddio che ha di pelle il vestimento.
Tu Brama, tu di Brama creatore,
Bramàn, Romito agli ardui voti intento ;
In Te trovan riparo umili e queti,
O immenso e multiforme, i santi Asceti.

117.

(—8-9-10) Tu ben se' il possessor di ogni tesoro,
Tu, cuor di Gàuri e padre di Cumàra,
Tu che hai per tua cavalcatura il toro,
Che adorni di bei fregi Uma tua cara;
Che vesti l' armi ed hai l' usbergo d' oro,
E con chi avanza più vinci la gara;
Arcier, guardiano all' ultimo orizzonte,
Che il fregio porti della luna in fronte.

118.

(—11-12) La tua protezïon umil chiedendo
A te con tutta l' anima mi dono,
Per rimuover da me questo tremendo
Laccio, in cui preso ed impedito sono;
La più pura di me parte offerendo
A te puro, in tue man' quindi abbandono
I miei cinque elementi e l' esser mio.—
E bene intese cotal prece il Dio.

119.

(—13-14) E per effetto di quel devoto atto
Da Asvattamàn compito, ecco un altare
Fuor dalla terra, al sacrificio adatto,
Alla presenza sua, dal suol balzare;
Ed il fuoco sovr' esso, ecco, d' un tratto,
Senza che alcuno ve l'accenda, appare,
Che rischiarando man mano s' avanza
Le plaghe intorno e il vasto aere a distanza.

120.

(—15-16) A quel baglior, molte figure strane
All' Eroe intorno apparver manifeste;
Monti o elefanti, alla statura immane,
Parean, con assai gambe e braccia e teste,
E bocche e occhi fiammanti, e avean collane
Di gemme varie e luccicanti inteste,
Di verri facce avean, lepri e sciacalli,
E di camelli, bufali e cavalli!

121.

(—17-18-19) Tigri, orsi, gatti e scimmie e scimmïoni,
Ed orsi e leopardi con pantere,
E pappagalli ed anitre e pavoni
Fusi in quei corpi si potean vedere,
E colle gazze i picchi ed i falconi,
E dei serpenti le razze più fiere ;
E vi apparìan con mostri altri marini,
Coccodrilli, testuggini e delfini,

122.

(—20-21-22) E ceti e pescicani orche e balene,
E aironi e uccelli d' acqua con gran becchi:
Di corvo o nibbio le sembianze oscene
O di cornacchia mostrano parecchi;
Quai son scarni, quai spiegan ventri e schiene
Enormi, quali in man tengon gli orecchi,
Quegli ha mille occhi, quei sul collo assesta
D' un orso il capo, e quello è senza testa !

123.

(—23-24) Chi al monton, chi alla pecora somiglia,
Chi occhi di bragia tien, chi quattro braccia
Scaglia, chi dai capelli una vermiglia
Fiamma e dai velli del gran corpo caccia:
La figura e il color della conchiglia
Altri nell' ampie orecchie e nella faccia
Mostra, e la voce ch' escegli di bocca
Qual della conca il rauco suon gli scocca !

124.

(—25-26) Chi ha la chioma arruffata, e chi disgiunta
In cinque ciuffi, e chi è calvo e chi estrema
Magrezza ostenta nella pelle smunta,
Chi ha quattro lingue, chi la bocca ha scema
Con quattro denti, e chi gli orecchi appunta
Quai dardi, chi tien cinto il dïadema,
Chi il sacro dei Bramàn' cingolo porta,
Chi la chioma sul suo fronte ritorta.

125.

(—27-28) Ed altri di turbanti ed aurei serti
Vengono ornati con vaghi sembianti,
Di ninfee tutti e di altri fior' coverti,
A cento, a mille, in bell' ordin sfilanti;
Di armi diverse armati ne van certi,
Di dischi, clave e martelli pesanti,
E zagaglie, e verrette e verrettoni
E lacci tra man squassano e bastoni.

126.

(—29-30-31) Altri han turcassi pieni di quadrelli,
E vessilli e sonagli ed istrumenti
Nuovi di guerra e nuovi fregi e belli,
E dïademi portan di serpenti.
Impolverati e sucidi van quelli,
Puliti questi e in bianchi vestimenti,
Gli uni van rasi, gli altri in varia tinta,
Gialla, azzurra la pelle hanno dipinta.

127.

(—32-33-34) La turba allegra e luccicante d' oro
Con trombe, intanto, e timpani e timballi
Empie l' aere di strepito sonoro,
E v' intrecciano gli uni canti e balli;
E salti e voli in aria altri del coro,
E giravolte fanno, ad intervalli;
Altri corron gridando, quai furenti
Elefanti, la chioma sciolta ai venti.

128.

(—35-36-37) Terribili di lancia armati e d' azza,
Di serti ornati e variopinte vesti,
Rompon costor, colla lor furia pazza,
Qual sia nemico, nè vi ha chi li arresti.
E di carni selvagge e della guazza
Del sangue spanto nutronsi rubesti;
Orecchini e cimier sfoggiano, e al par di
Otri, tondi gli stomachi gagliardi.

129.

(—38-39-40) E' son color che, scevri di timore,
Di Hara affrontano i guardi furibondi,
Ed allegri indulgendo al proprio umore,
La impattano al Signore dei tre mondi ;
E mai non tocchi da invidia o livore,
Vaghi di giochi e parlator' facondi,
Fan delle otto virtù divine acquisto,
E dànno il bando a ogni umor negro e tristo.

130.

(—41-42-43) E ben si ammira e gode volentieri
Hara dell' opre loro ; e ognuno il cole
Di quei feroci intrepidi guerrieri,
Cogli atti, coi pensier, colle parole ;
Colle parole, gli atti ed i pensieri ,
Ei loro, come a figli, un gran ben vuole,
E irato il sangue succhiasi di quelli
Che son di Brama al gran culto ribelli.

131.

(—44-45-46) Col Veda, col quadruplice sapore
Del Soma, col pio zelo e il penitente
Ardore, e il cor domato, essi il favore
Procacciansi del Dio che ha il gran tridente ;
E, colla sua Parvàti, egli il Signore
Del futur, del passato e del presente,
Va commensal di quei superbi e forti
Genî, della natura sua consorti.

132.

(—47-48) Del cielo, intanto, gli ultimi confini
Rintronando coi musici strumenti,
E l' aere di ruggiti leonini
Empiendo e di lor grida alte e stridenti,
Di Drona al figlio più si fean vicini
Quei del Gran Dio satelliti furenti ;
Mentre, inneggiando al lor supremo duce,
Spandeano raggi di abbagliante luce.

133.

(—49-50) E desïando del figliuol di Drona
Crescer la gloria, ed attestar volendo
Quel suo valor, ond' alto il grido suona,
E il notturno mirare eccidio orrendo,
Larga d' intorno a lui facean corona,
Lance, mazze e tizzoni in man brandendo;
E a tal vista, che avrìa a terror commossi
I tre mondi, l' eroe nulla turbossi.

134.

(—51-52) Asvattamàn coll' arco in mano e il guanto,
Che gli arcieri portare han per costume,
Ei stesso celebrando il rito santo,
Se stesso offerse in olocausto al Nume.
L' arco e le frecce ch' ei teneasi accanto
Furono il legno, esca al fiammante lume,
E fu l' Offerta l' anima sua stessa,
Che in sacrificio al Nume avea promessa.

135.

(—53-54) Recitata la supplice preghiera,
L' ira covando del suo duol perenne,
Di Drona il forte figlio, in tal maniera,
Se stesso offerse, con atto solenne;
Poichè la maestà di Rudra fiera,
Coi riti fieri, come si convenne,
Ebbe adorata, le man' giunte fisse
Tenendo in fronte, sì pregando disse:

136.

(—55-56-57) Qui per offrirmi a Te vittima, io nato
Degli Angiràsi nella stirpe eletta,
Nel sacro Fuoco son pronto, o Beato,
E Tu qui me per tua vittima accetta.
Col devoto pensiero alto levato,
E in un raccolto e con pietà perfetta,
Qui de' miei mali sotto il grave pondo
A te ricorro, o grande Alma del mondo.

137.

(—58-59) Chè tutti in Te si trovano presenti
Gli esseri sparsi in questo Tutto enorme;
E tu in quante sono anime viventi
Vivi ed assembri in Te tutte le forme;
Tu il rifugio di tutti i sofferenti,
Nelle tue braccia dègnati raccorme;
Ostia devota a Te mi offro, Gran Dio,
Chè i miei nemici vincer non poss' io! —

138.

(—60-61) Come l' eroe profferto ebbe il suo voto
Sopra l' ardente altar, colla fronte erta,
Piantossi, e al Nume, al qual si era devoto,
Della persona sua fece l' offerta;
E poichè là, tese le braccia, e immoto,
Come un' asceta, sua vittima certa,
Siva lo vide, apparvegli e in lui fiso
Tai detti gli parlò, con un sorriso:

139.

(—62-63) Sempre devoto a me, come conviensi,
Crisna onorommi, coll' amor del vero,
Coi voti pii, le penitenze e i sensi
Domi, e la mente pura e il cor sincero,
In ogni cosa che opri, o dica o pensi,
Sempre costante, pazïente, austero;
Perciò non havvi al mondo altri che al paro
Di Crisna a me sia venerato e caro.

140.

(—64-65) Per rispetto di Lui le parti io presi
Dei Pànciali; nè te avea conosciuto!
E con grandi prodigi ed inattesi
Venni io gagliardamente in loro aiuto;
Ma sol di tanto i Pànciali io difesi,
Quanto volle il rispetto a Lui dovuto;
Ma ora il Destin li ha colti; e fia finita
Con questa notte la lor dolce vita! —

141.

(—66-67) E il Dio ciò detto, una fulminea spada
Gli diede, e dentro il suo corpo cacciosse ;
E quei, qual, se un divin fuoco lo invada,
Sentesi armato d' invincibil posse ;
E invisibili Spirti in sulla strada,
E Racsassi con lui preser le mosse,
A destra ed a sinistra, nell' ingresso
Del campo, qual fosse il Gran Dio lui stesso !

Qui ha termine nel Mahābhārata *la settima Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « L' ADORAZIONE FATTA A SIVA DAL FIGLIO DI DRONA ».

*
* *

LETTURA OTTAVA

—

(Dritarastra parla)

142.

(VIII 1-2) Allor che nel nemico accampamento
Di Drona il figlio intrepido lanciossi,
Che fecero i compagni? O l' ardimento
Deposer essi di terror percossi!
O scòrti dalle guardie, nel momento
D' avanzarsi, a fuggirsene fur mossi?
Vana e folle stimando ogni difesa
Contro i nemici messi sull' intesa?

143.

(—3-4)* O, poichè afflitta ebber di stragi e morti
Dei Pàndavi e dei Pànciali la schiatta,
Duriodàna ei seguirono da forti
Per quella via donde non si ha ritratta?
Ed ora, dai nemici oppressi e morti,
Dormon sotterra? E qual prodezza han fatta?
Parte a parte, o Sangiaja, or qui di tutto
L' evento piaccia a te rendermi istrutto.

(Sangiaja racconta)

144.

(—5-6) Quando il figlio di Drona più d' accosto
Trovossi al campo, pria ch' oltre sen gisse,
I due compagni, come avea disposto,
Alla custodia della porta addisse;
E quei due, fermi là, stettero al posto;
E molto Asvattamàno ringioisse,
Risoluti al vederli e pien' d' ardire;
E lor fe' piano tai parole udire:

145.

(—7-8) Voi ben ragion di tutti i Csatri avreste,
Se spiegaste l' ardir che avete in core ;
Le reliquie dei Pànciali son queste,
Immersi nel letargico sopore ;
Qua dentro entrato mostrerommi in veste
Del nero Cala, il Dio sterminatore :
Qui è vostro ufficio, che all' uscir del campo
Niun dei fuggiti a me trovi suo scampo.

146.

(—9-10) Com' ebbe detto ciò alla fida scorta,
Nel vasto campo entrò senza paura
Di Drona il figlio e dove, senza porta
Schiudea l' arduo recinto un' apertura,
Si spinse e tutti ben notando accorta-
mente i passaggi, in mezzo all' ombra scura,
Pian piano s' avviò verso quel lato,
Dov' era il re dei Pànciali attendato.

147.

(—11-12) I Pànciali, che stanchi erano e affranti
Dalle compiute allor prove stupende,
Dormìan sicuri, a gruppi, in varî canti
Raccolti, qual chi a nessun mal si attende ;
E intanto Asvattamàn fattosi avanti
Dei principi dei Pànciali alle tende,
Èntravi e si ritrova dirimpetto
Dristadiùmna dormente nel suo letto.

148.

(—13-14) Disteso là sopra un adorno e grande
Strato, in soffice coltre e sontuosa,
E sotto un baldacchino di ghirlande
Di vaghi fior' conteste, si riposa
Il re assopito, e intorno gli si spande
D' aromi e incensi lucida odorosa
Nebbia sottil, che illumina di lieto
E fioco lume quell' asil segreto.

149.

(—15-16) Mentre fuor de' travagli, ogni molesta
Cura oblïata, quei stassi dormendo,
Gli è sopra, riconoscelo, lo desta
D' un calcio ai fianchi il giovane tremendo;
Ancor grave di sonno alza la testa
Il fiero Dristadiùmna, e gli occhi aprendo,
Vedesi innanzi, in petto ed in persona,
Il magnanimo eroe, figlio di Drona.

150.

(—17-18) E lui sorto dal letto Asvattamàno
Tenacemente per la chioma afferra,
E risospinto colla ferrea mano
L' urta e lo sbatte più e più volte in terra;
Dal sopor, dall' assalto subitano,
Dal terror che gli spiriti gli serra
Oppresso il re dei Pànciali ogni possa
Smarrisce e ogni coraggio alla riscossa.

151.

(—19-20) E mentre quei forte lo stringe e ammaglia,
E il piè gli apposta sul petto e sul collo,
Urlando ei si erge e sforzasi e travaglia
Per uscir dalla stretta che avvinghiollo.
E pur coll' ugne muove aspra schermaglia,
Contro quei, ch' è già presto a dargli il crollo,
E spacciarlo qual zeba; e a quel feroce
Sì alfin si volge con languida voce:

152.

(—21-22) Mi uccidi, o figlio di un Bramàn, se vuoi,
Ma da guerrier mi uccidi, colla spada.
Perch'io morto, là al cielo degli eroi,
Coi guerrier' miei compagni me ne vada.—
Sì disse, appena inteso; nè altro poi
Disse; e non stette de' suoi detti a bada
Di Drona il figlio, Asvattamàn, ma questa
Ebbe risposta al suo dimando presta.

153.

(—23-24) I mondi degli eroi non stanno aperti
Ai pari tuoi, figlio di razza infame,
Di Bramàni uccisor, no, tu non merti
Da me il colpo onorato, che pur chiame. —
E come all'elefante dei deserti
Lïon dà assalto rabido per fame,
Colpillo Asvattamàn colle percosse
Del piè furenti, insin che più non mosse!

154.

(—24-25) E quando, presso a dar l'ultimo spiro,
Mandò il re un alto strido, a tal lamento
Deste le donne intorno trasaliro,
E le sue guardie, prese di spavento;
E un Racsasso credettero o un vampiro,
Lui che videro uscire in quel momento
Da quella tenda, e in rimirar l'atroce
Spettacolo, a gridar non ebber voce.

155.

(—26-27-28) Poichè al regno dei morti in tal maniera
Mandò il suo gran nemico Asvattamàno,
Ratto ricorse al luogo là dov'era
Il suo carro di guerra, fuor di mano,
E salito, lo spinge di carriera,
Il fragore echeggiando di lontano,
Del campo all'altra parte, ove più grossa
Strage compir de' suoi nemici possa.

156.

(—29-30) Come il figlio di Drona allontanossi,
E le donne e i guardian' videro al suolo
Ucciso il re, di gran terror percossi,
Disperate mandaro urla di duolo;
E dal diffuso alto clamor commossi
I regî Csatri là vennero a stuolo;
E tutti in varie guise gli accorrenti
Su Dristadiùmna fean pianti e lamenti.

157.

(—31-32) E i principi guerrier che più da presso
Alle tende dei Pànciali avean posto,
Vennero armati e chièser che successo
Fosse, e fu dalle donne a lor risposto:
Guardate là, guardate, gli è ben desso
Che uccise il re, e quindi fuggissi tosto;
Col suo carro ei laggiù segue sua via:
Se uomo o Racsasso, non sappiam qual sia!

158.

(—33-34) E lo stuol dei guerrier', come ha ciò udito,
Insegue Asvattamàno e gli si serra
Stretto d'intorno; e quei, così assalito,
Sostien dei tanti assalitor' la guerra,
E col brando onde l'ha Rudra fornito
Tutti incalza e ferisce e abbatte e atterra,
Così al re spento aggiunta la sua corte,
Più in largo giro va a portar la morte!

159.

(—35-36-37) E prima sopra il prode Uttamogiasso,
Che dormìa cheto, il piè sul collo messe,
E si gli ruppe colla gola il casso.
E Judamàniu poco stante oppresse,
Il qual, creduto avendo che un Racsasso
Al suo compagno dato morte avesse,
Brandì la mazza e un colpo ben diretto
Vibrò ad Asvattamàno in pieno petto.

160.

(—38-39) Ma Asvattamàno colle forti braccia
L'abbranca stretto, e come una gazzella
Lo sbatte e sotto i piedi il pesta e schiaccia,
Mentre invano si torce e si arrovella.
Spaccia quest'altro e poi quell'altro spaccia,
Che stan dormendo in questa parte e iu quella,
E boccheggianti vedeli spirare
Come sgozzate vittime all'altare.

161.

(—40-41-42) Ed or per questa, ora per quella strada
Del campo, col suo carro andando in volta,
Ove gran turba di trovar gli accada
Discinta d' armi e nel sonno sepolta,
Di Drona il figlio la tremenda spada
Di Siva roteando ivi fa colta,
Dietro lasciando mucchi sanguinanti
D'uomini, di cavalli e d'elefanti.

162.

(—43-44) Come Jama, il feral messo di Cala,
Tutto egli n'esce di uman sangue rosso,
O quel che il ferro tragge quando cala,
O alzato gronda, o gliene sprizza addosso
Dei feriti il sussulto ; e mentre esala
Rosso vapore il brando a ferir mosso,
Luccicando, al lugùbre aspetto e strano,
Come un essere appare sovrumano !

163.

(—45-46) Ma gli attendati più da lungi, quando
D'un tratto fur della gran strage accorti,
Stettersi l'uno l'altro riguardando,
Per alcun tempo, istupiditi e smorti,
E che fosse un Racsasso dubitando
Che attorno seminasse stragi e morti,
A quella vista, come fosser tocchi
Da un arcano ribrezzo, chiudean gli occhi.

164.

(—47-48) E quei più avanza, insino a che si affronta
Coi figli di Draupàdi e i Somacidi
Superstiti, che avean del re già conta
La morte e udito il gran strepito e i gridi;
E all'offese già avendo la man pronta,
Con Sicandìno e i Bádraci suoi fidi,
Rovesciano di dardi una tempesta
Su di esso, che imperterrito si resta.

165.

(—49-50-51) E vedendosi incontro quella caccia
E dei lanciati dardi i colpi spessi,
Di Drona il figlio un alto grido caccia,
Impazïente di pugnar contr'essi;
E il padre assassinato gli si affaccia
Alla mente sì come lo vedessi;
Però pien di furor dal carro balza
E li affronta, e li sgomina e rincalza.

166.

(—52-53-54) Lo scudo imbraccia, che d'innanzi al guardo
Mille dischi lunari rappresenta,
E sugli assalitor, senza ritardo,
Col suo divino acciar si scaraventa;
E Prativìndia, il capitan gagliardo,
Che per primo a resistergli si attenta,
All'inguine ferisce e sulla piaga
Quei cade e il suolo del suo sangue allaga.

167.

(—55-56) Ma sostien Sutasòma la battaglia,
E fere Asvattamàn d'un giavellotto,
Poi colla spada in man su lui si scaglia,
E Asvattamàn rispondegli di botto;
E la spada e la man netta gli taglia,
Indi sul capo tal di sopra in sotto
Un fendente gli mena, che gli scassa
La spalla e scende al petto e il cor trapassa.

168.

(—57-58) Vien di Nàcula il figlio alla riscossa,
Satanìca, sul carro, e quinci tratta
Una ruota la lancia, con gran possa,
Sull' eroe, nè però avvien che l' abbatta;
E quei gli piomba addosso, e tal percossa
Colla spada gli dà qual fulmin ratta,
Che lo distende colla testa mozza
In terra a far di sangue una gran pozza.

169.

(—59-60) Ma ecco gli è addosso già Srutasarmàno,
Che un bastone impiombato avendo tolto,
L'assalta e il fere d'un colpo villano
Alla sinistra tempia ; e a lui rivolto
Colla spada di Siva Asvattamàno,
Gli misura un fendente in pieno volto,
E, deforme per l'orrida ferita,
Quei tracollando al suol lascia la vita.

170.

(—61-62) E Srutachìrti allora allora attratto
Al rumor dell'insolita battaglia,
Incontro Asvattamàn sorge d'un tratto
E di saette un turbine gli scaglia ;
Ma col suo scudo standosi di piatto
Quei colla spada un tal colpo gli attaglia,
Che dal busto la bella testa ricca
Di orecchini e brillanti gli dispicca.

171.

—63-64-65) Or l'uccisor di Bisma, Sicandìno,
Gli vien di fronte colla sua squadriglia
Dei Bàdraci, e d' un colpo repentino
Lo saetta nel mezzo delle ciglia,
E Asvattamàno, a lui fatto vicino,
Con tutta l' ira che al cor gli si appiglia,
Tal botta colla sua spada gli mena
Che in due tagliato il manda sull' arena.

172.

(—65-66) Sulla schiera dei Bàdraci serrata
Asvattamàno quindi urta e imperversa ;
E la restante gente di Virata
A lui dinnanzi se ne va dispersa,
E pronto colla man dovunque ei guata,
Compie la strage orribile e diversa.
Tra i guerrier' tutti a Drupada devoti,
Parenti e amici suoi, figli e nepoti,

173.

(—67-68-69) E molti altri guerrier' da varie bande
Son dai mortali suoi colpi percossi,
Ed ecco della Dea Cali la grande
Figura appar, gli occhi di sangue rossi,
E rossi il volto, il velo e le ghirlande
E gli unguenti, e ogni fregio onde adornossi :
Stringe tra mani un laccio, e la persona
E il portamento tien di una matrona.

174.

)—70-71) La Notte della morte era, e i suoi canti
Intonava festosi e si vedea
E uomini e cavalli ed elefanti
Col laccio trascinar che in man tenea.
E nudi scheltri, varî di sembianti,
Legati a un nodo pur seguìan la Dea,
Ed ombre di guerrier', cogli occhi estinti,
E d'armi privi, anch'essi a un laccio avvinti.

175.

(—72-73) Altre volte, o Signor, in visïone
L'austera donna ai Pàndavi si offerse,
Che col figlio di Drona uccisïone
Facea di genti dentro il sonno immerse ;
Quando ogni notte, in sogno, alle persone
La formidabil Dea facea vederse ;
Dacchè pria sorse a funestar la terra
Tra i Càuravi ed i Pàndavi la guerra.

176.

(—74-75) Colpiti dal destino, insin da quando
Scoppiò il furore, i Pàndavi infelici
Di Asvattamàno al grido paventando
Fuggono vincitor' de' lor nemici!
E nella mente quelle rivocando
Fantasime del ver rivelatrici,
Scopron nella presente ora funesta,
La verità del sogno manifesta.

177.

(—76-77) Ma ancor molti guerrier' sorgono armati
Contro l'eroe riscossi al gran frastuono,
E Asvattamàn li assal da tutti i lati,
E li ancide e li atterra quanti e' sono;
A chi le gambe a chi i fianchi ha spezzati,
A chi le reni, e a nessun dà perdono,
Come il Dio Jama, quando alla rovina
Del mondo estrema Cala lo destina.

178.

(—78-80) Sozza è la terra, per lo suol calpesto
Da elefanti furenti e da cavalli
E di sparsi cadaveri funesto,
E grida odonsi pazze, ad intervalli,
Cosa è? che accade? o il finimondo è questo?
E pur di Drona il figlio va a trovalli,
Quanti dei Sringi e Pàndavi sien sorti
A pugna inerme, e mandali tra i morti.

179.

(—81-82) Desti altri di sobbalzo, in gran paura
Dell'arcano frastuon, vinti si dànno,
Onde ciechi di sonno alla ventura
Gittansi, nè più san quel che si fanno;
Dimentichi di lor forte natura,
O colti da paralisi si stanno;
Gridano esterrefatti, e loro scampo
Cercando, fansi l'uno all'altro inciampo.

180.

(—83-84) Risalito sul carro, onde risuona
Lungi il fragor, l'arco riprende e spazza
Le vie correndo oltre il figliuol di Drona,
E quanti incontra fuggitivi ammazza,
E guerrier' di valor grande e di buona
Fama distende al suolo e si fa piazza;
E vittime, segnate dalla sorte,
Ei consacra alla Notte della morte.

181.

(—85-87) Sì col gran carro ogni altro intoppo abbatte
Che la sua corsa rovinosa arreste,
E collo scudo, dove son ritratte
Le cento lune; e furïoso investe,
Colle saette che saetta ratte,
E colla lama dal color celeste;
Come elefante, che di contro l'onda
Urtando, il lago intorbidi e confonda.

182.

(—88-91) Altri appena ridesti, sbigottiti
Ne van per vie recondite dispersi,
Altri in accenti strani e non più uditi
Parla, e con motti da ogni altro diversi ;
Nè l'armi lor più indossano e i vestiti,
Nè si conoscon più nel rivedersi,
Scalzi, arruffati, corrono, si affrettano,
O stanchi ed assonnati al suol si gettano.

183.

(—92-95) Mandano, in quel feral sconvolgimento,
I Racsassi di gioia alti clamori,
Che indi ripeton cento volte e cento
I Genî a quella scena spettatori ;
E il ciel ne echeggia, e invasi di spavento
Cavalli ed elefanti escono fuori
Dai lor chiusi e s'impennano e ogni intoppo
Rovesciano e via corron di galoppo.

184.

(—96-99) Si addoppiano, alla polve che si desta,
Dell'aëre le nebbie folte ed adre;
Nè più conosce, in quell' orrida pesta,
Il fratello il fratello, il figlio il padre ;
E va la gente misera calpesta
Dalle correnti inferocite squadre
Degli elefanti e dei cavai, che sciolti
Si urtano, gli uni contro gli altri volti.

185.

(—100-102) Come spinti dal Genio della morte,
Gli amici han lite e l' uno l' altro uccide ;
I guardïani lasciano le porte,
E gli attendati le lor tende fide ;
E sottrarsi cercando alla rea sorte,
Ne vanno, senza vista che li guide,
Molti in quel cieco del Destin scompiglio,
Chiamando ad alte grida : O padre, o figlio !

186.

(—103-105) Il nome degli amici e dei parenti
Gridando van da questo e da quel lato,
E cercan rïunirsi, tra i fuggenti,
Coi cari che hanno poco pria lasciato.
Altri con fiochi gemiti e lamenti
Si gittano per terra a prender fiato ;
Ma ove il figlio di Drona soprarriva
Quivi più non rimane anima viva.

187.

(—106-107) E guerrieri feriti, e dall' insano
Terror sospinti a ricercar la vita,
Lungi la fuga presero, ma invano
Del campo si appressarono all' uscita,
Che ivi da Crita e da Critavarmàno,
Vigili alla custodia, era impedita ;
E ognuno avea che giunto era alle porte,
Quantunque inerme e supplice, la morte.

188.

—108-109) E di quanti guerrieri, al gran sconquasso
Scampati, a gran fatica, erano apparsi
Disarmati e tremanti al tristo passo,
Con giunte mani e i capei sciolti e sparsi,
E chiedendo pietà col viso basso,
A nessuno fu dato di salvarsi ;
Compíano i due, senza guardar persona,
L'ordine avuto dal figliuol di Drona !

189.

(—110-111) Alfine i due dier da tre lati il fuoco
Al campo; e Asvattamàno, in quella luce,
Ne percorrea i confin', loco per loco,
Lieto esultando allo sterminio truce;
E qual si falcia il sesamo, per gioco
Uccide e quei che il caso gli conduce
Tra mani, e chi sen fugge; e sì, l' integra
Strage compiendo, il suo buon padre allegra.

190.

(—120-121) Di esanimi, di morti e di mal vivi,
D' uomini di cavalli e d' elefanti,
È coperta la terra, e fuggitivi
Pur molti se ne van qua e là vaganti;
E si aggiran Racsassi e altri cattivi
Genî, tra i destrier' morti e i carri infranti.
E piangon tra i rimasti, questi e quelli
Le madri, i padri, i figli ed i fratelli.

191.

(—122-123) Dicean taluni: Ah! non potean gl' infidi
Figli di Dritarastra un tal esempio
Dar di nequizia; qual dier gli omicidi
Racsàssi su di noi funesto ed empio!
Mentre eran lungi i prenci Panduìdi,
Di noi dormenti tal fu fatto scempio;
Chè non saria valuta forza alcuna
Contro quel da Visnù protetto Argiùna!

192.

(—124-126) D' affrontarsi con lui niun sarebbe oso
Dèi Gandarvi dei Jacsi, o dei Titani,
Con lui, che a tutti gli esseri è pietoso,
Schietto, devoto, amico dei Bramàni;
Non ei potè, si forte e generoso,
Nei suoi nemici insanguinar le mani,
Dormenti, inermi, supplici. Funesta
Opra fu certo dei Racsassi questa!

193.

(—127-128-129) Ma ogni strepito alfin langue e vien meno.
Ogni alto grido, ogni fioco lamento,
Cade la polve e assorbela il terreno,
Tutto, a pozze e rigagnoli, cruento.
Tutto di strage il vasto campo è pieno,
Come, poi che ci entrò Rudra, l' armento ;
Sì da Drona, e dal fuoco ne van tutti
Alfine e dalle man' proprie distrutti.

194.

(—130-131-132) Poi che passato il mezzo avea la Notte,
Asvattamàn, spirandogli la Dea,
Di Jama alla magion le dense frotte
Dei Pànciali guerrier' spedite avea.
E la Notte che avea le fila rotte
Di tante vite, orrenda Notte e rea,
Tutti empiva di gioia e di esultanza
Gli esseri che han nel buio aere stanza.

195.

(—133-135) E Racsassi si videro e Pisàci
E altri di aspetto orribile e deforme
Scender sul campo dèmoni voraci,
Che avean denti di selce, ventre enorme,
Cinque piè, torte addietro unghie rapaci,
Tinta gialla, ampi orecchi, e usciti a torme,
La voglia dimostravano feroce
Nelle orride sembianze e nella voce.

196.

(—136-137) E disciolti spandevano i capelli,
E il lungo collo avean di azzurra lista
Chiazzato, ed allacciati campanelli
Scotendo e spaventando colla vista,
Mogli e figli traean seco e fratelli
All' opima funerëa conquista ;
E ivi sangue bevendo un tal nefando
Carme allegri cantavano danzando:

197.

(—138-139) Oh questo è il puro, questo il buon sapore,
Questo il dolce! oh beato chi ne ingolla!—
Sì cantano, ed ognun del pingue umore
Si sazia e sugge le ossa e le midolla;
E sull' adipe avendo altri il furore
Avido sazio e appien l' epa satolla,
Dimenandosi attorno battean l' aia,
Sui gran piè trascinando la ventraia.

198.

(—140-142) E altri venìano di diverse sorta
Mostri, vari di forme e di sembianti,
Tutti divoratori di carne morta,
E coi Racsassi gli Âsuri giganti;
E molti, dopo questi, facean scorta
Folletti e spettri, sazi e giubilanti;
Ed altri, ed altri, in numero infinito,
Venuti al lauto funebre convito!

199.

(—143-144) In sul primo mattino Asvattamàno
Esce dal campo, e sì la spada stretta
Tiene e come attaccata alla sua mano,
Che par che indi egli più non la dismetta;
E mandava un baglior lugubre e strano,
Qual fuoco che del Juga al fin si aspetta;
Giunto alla meta sua per tal sentiero
Che altro non corse mai forte guerriero.

200.

(—145-147) Così avendo la sua sacra promessa
Assolta Asvattamàno finalmente,
Dell' angoscia, onde avea l' anima oppressa
Pel morto padre, libero si sente.—
Era il silenzio e la quïete stessa
Di quando pria trovò il campo dormente,
Or che il figlio di Drona, per la via
Stessa che fatta avea, dal campo uscìa.

201.

(—148-149) E tornato a quei due posti alla scolta,
Li fece tosto ragguagliati appieno
Del gran fatto, la gran gioia che accolta
Avea in sen, tragittando loro in seno;
E, a gradirgli, pur essi, alla lor volta,
Gli disser quel ch' essi compiuto avieno:
Quanta gente dei Pànciali sia morta
E dei Srìngili giù presso la porta.

202.

(—150-151) E il lor giubilo, man con man battendo,
Significaro, e insiem con alti gridi.
Tal fu la Notte che portò il tremendo
Eccidio sui dormenti Somacidi:
Quanto sia vana impresa or ben comprendo
Stornar del Fato i colpi avversi e infidi;
La distruzione intera della schiatta
Ch'essi han fatto di noi, fu di lor fatta!

DRITARASTRA PARLA

203.

(—152-153) Perchè, dunque, un guerrier di tal natura
Come il figlio di Drona, sin da prima,
Tal vittoria recar piena e sicura
Al gran re, mio figliuol, non fece stima?
E sol si mosse, dopo la sciagura
Che patì Duriodàna incontro a Bima,
La ria impresa a tentar? Anche di questo
Fammi il vero, o Sangiaja, manifesto.

Sangiaja racconta

204.

(—154-155) Per tema dei due eroi, non mai pria d' ora
Si mosse a tale impresa Asvattamàno,
Di Crisna e Argiùna, che del campo fuora,
Con Satiàci, si stanno ora lontano.
Mentre essi appunto lunge fean dimora,
All' opra arditamente ei pose mano;
Al lor cospetto i Pànciali assalire
Non avrìa avuto lo stesso Indra ardire!

205.

(—156-157) E Asvattamàn conquiderli ha potuto,
Perchè li ritrovò nel sonno immersi.—
I tre compagni al loco convenuto,
Come pria lor fu dato rivedersi,
Fecersi il fratellevole saluto:
Oh viva, oh viva! — E tosto a compiacersi
Col buon figlio di Drona, stretto a lui
Diero un abbraccio i due compagni sui.

206.

(—158-159) E ad essi allegro Asvattamàn con questi
Detti parlò: Già i Somacidi tutti,
Coi figliuoli di Drùpada, e coi resti
Del popolo dei Matsi andâr distrutti;
Or si convien che, senza indugio, presti,
Poiché del nostro ardir cogliemmo i frutti,
Al re ne andiamo, e se egli ancora è in vita
Questa rechiamo a lui nuova gradita!

Qui ha termine nel Mahābhārata *l'ottava Lettura del Sauptika Parva, intitolata*: « L' uccisione dei Panciali e degli altri nell' assalto notturno ».

*
* *

LETTURA NONA

—

(SANGIAJA RACCONTA)

207.

(IX 1-2) Spenti i Pànciali tutti colla rea
Di Draupadi progenie, si partiro
Per recarsi sul loco ove giacea
Duriodàna, il lor re, nel suo martiro;
E il ritrovâr che ancora si reggea
In vita con un debole respiro;
E giù scesi dal carro, chini al suolo,
Si fecero d' intorno al tuo figliuolo.

208.

(—3-4) E lui con l' una e l' altra coscia rotta
Videro là, che respirava a stento,
E sangue vomitava, e nella lotta
Suprema, parea fuor di sentimento;
E usciti già dai lor covili in frotta,
Vagavano, spiando il lor momento,
Lupi, iene e selvaggi erranti cani,
Per riportarne di sua spoglia i brani.

209.

(—5-6) Quel po' di vita lo difende appena
Dalla vorace torma che il circonda,
Mentre agonizza steso sull' arena
Inzuppata del sangue che gli gronda;
Fitta su lui, con infinita pena,
Tengono i tre la vista tremebonda,
E il fiero vecchio in mezzo ad essi appare
Qual fra i tre fuochi ardenti il santo altare!

210.

(—7-9) E i tre nel contemplar così riverso
Il gran Monarca, ahi d' altra sorte degno,
Coll' animo in profondo duol sommerso,
Dieronsi a lagrimar senza ritegno;
E poichè in volto il sangue ebbergli asterso,
Del lor devoto affetto gli dier segno,
Compiangendo il suo stato miserando,
E Cripa cominciò, così parlando :

211.

(—10-11) Cosa non havvi che non compia il Fato
Per quanto al mondo inusitata e strana,
Poichè qui giace a terra insanguinato,
Dai suoi nemici oppresso, Duriodàna;
Quei che con sette eserciti accampato
La sua mostrava maestà sovrana.
Eccolo; e l' aurea clava, in cui tenne esso
Tutta la sua fidanza, gli sta appresso.

212.

(—12-13) Ornata d' oro, l' arme prediletta,
Cadutagli di man, gli sta vicino,
Che mai da lui, nella più gran distretta,
Si disgiunse, compagna al suo destino;
Che nuovamente egli l' impugni aspetta,
Quando pel cielo ei prenderà il cammino;
Splendida e bella or presso lui riposa
Come presso a regal sposo la sposa!

213.

(—14-15) Ve' rivoluzïon di casi umani!
Colui che innumerevoli nemici
Vinse, e di tanti re e signori estrani
Altero passeggiò sulle cervici,
Che vide innanzi a sè tanti sovrani
Rendergli, proni al suolo, umili uffici,
Da' suoi nemici vinto e vilipeso
Or nella polve qui giace disteso!

214.

(—16-17) Quegli a cui furon ligi, per timore,
Vinti in battaglia, tanti e tanti eroi,
Sul campo abbandonato ecco si muore
Il gra re dei Curvidi, innanzi a noi!
Quegli al quale i Bramàn' rendeano onore
Ai regali anelando e ai favor' suoi,
Qui insidïato già dalla vorace
Turba ferina, steso a terra giace!—

215.

(—18-19) E Asvattamàno, alla sua volta, quando
Ebbe l' altro parlato, intentamente
Nel re che lo guardava riguardando,
Così parlò: O Gran Re, tutta la gente
Ti stimò ognor, le tue prove ammirando,
Fra i tiratori d' arco il più valente,
Che avesti Balaràma per maestro
Quale il Dio dei tesor' Cuvèra destro.

216.

(—20-21) Come alcun lato men che bello e onesto
Bima potè ne' tuoi fatti vedere?
Egli il selvaggio battaglier rubesto,
Tu il prode e saggio e destro cavaliere!
Ahi, veramente del Destino infesto
Nel mondo è inoppugnabile il potere,
Poichè sul campo qui cader, dal tristo
Bimasèna colpito, t' abbiam visto!

217.

(—22-23) E te leale osservator del Dritto
Così potè quel forsennato e iniquo
Bimasèna, a dispetto del prescritto
Uso, atterrar col fiero colpo e obliquo!
Ahi fu questo destino, se al conflitto
Sfidato pria, giusta il costume antiquo,
Standosi tutto il campo in te rivolto
Così cadesti a tradimento colto!

218.

(—24-25) Onta al vil Crisna e a Judistira che hanno
Al crudo Bima di calcar permesso
Il sacro capo al Re, poichè ad inganno
Fu colla pugna disleale oppresso!
Tutti i guerrier' del mondo a te daranno
Infamia, o Bima, pel nefando eccesso,
Finchè sia il mondo, sempre di quest' onta
Segnata fia sul tuo capo l' impronta!

219.

(—26-27) Nella prova dell' armi singolare,
Già disse Rama dei Jadàvi onore,
Guerrier non havvi che al gran Re sia pare,
Nè altro pari alla clava schermidore;
E anco il Vrisnide udito fu lodare
Nel congresso dei prodi il suo valore,
Dicendo: Quei che dei Curvidi il regno
Tien, Duriodàna, egli è il mio alunno degno.

220.

(—28-29) Quella che han detta invidïata sorte
Di coloro che lasciano la vita,
Combattendo da eroi, colla tua morte,
O Duriodàna, tu l' hai conseguita.
Di te non tanto io mi compiango, o forte,
Per la tua lagrimata dipartita,
Ma dei due che abbandoni, la pia madre,
Gandari, e Dritarastra, il vecchio padre.

221.

(—30-31) Raminghi andran, mendichi e dolorosi
Per le terre! Oh, sia Crisna maledetto,
E Argiùna! che, a lor detta, virtüosi
Sono, e malvagi e perfidi, in effetto;
Chè al tuo scempio si stetter neghittosi
Cogli altri! O come dire onesto e retto,
Per quanto copran d' impudenza il viso,
Possono il modo onde tu fosti ucciso?

222.

(—32-33) E pur te, o figlio di Gandàri, io dico
Beato, che cadesti nell' agone,
Sempre volta la tua fronte al nemico,
Come dei Csatri l' alta legge impone.
Troppo hanno la pia madre e il padre antico
Per te a dolersi e piangere cagione,
Quella senza sostegno, privo d' occhi
Questi ; oh qual sorte mai fia che lor tocchi ?

223.

(—34-35) Onta a coloro, ed anche onta a me sia,
Ed onta a Cripa ed a Critavarmáno,
Che andati non ne siam per la tua via,
O buono de' tuoi popoli guardiano;
Tu che, pien di bontade e cortesia,
Fosti con noi sì liberale e umano ;
Noi maledetti, cui mancò il coraggio
Di seguirti, o buon re, nel tuo vïaggio.

224.

(—36-37) Grazie al tuo regno, fur liete e felici,
O buon Signore, le nostre magioni,
E quelle di mio padre e degli amici,
E dei servi, allegrate de' tuoi doni.
E molti celebrati sacrifici,
E ai Bramàn' fatte laute largizioni
Fur dagli amici e dai congiunti nostri,
Grazie ai favori che tu ci hai dimostri.

225.

(—38-39) Oh ! come mai potrem, miseri noi,
Correre la gran via che tu corresti,
Per cui dietro ai gran Regi pari tuoi,
Di salirtene al cielo ora ti appresti ?
Or te vedere al mondo degli Eroi
Avvïato, pei tramiti celesti,
E non poter seguirti a tal dimora,
È quel dolore, o Sir, che più ci accora !

226.

(—40-41) Privi del cielo, miseri vivremo
In terra, ricordandoci il tuo bene;
Se non possiam seguirti al ciel supremo,
Triste è per noi quanto quaggiù ne avviene.
Or che il vivere nostro è del tuo scemo,
Più altro non ne riman che affanni e pene;
A noi privi di te come più lice
Vita quïeta aver, vita felice?

227.

(—42-43) Di qui partito, quando sarai giunto
Degli Eroi santi alla felice stanza,
E all' uno dopo l' altro, colà assunto,
Anco a mio nome avrai fatto onoranza,
Verso il Maestro, ch' è il mio padre appunto,
Cortese salutandolo ti avanza,
E tal dàgli notizia, a suo conforto,
Che Dristadiùmna per mia mano è morto!

228.

(—44-45) E di abbracciar per me gli altri regnanti
Vallica e Somadatta, ti prego io,
E il re dei Sindu e Burisràva e quanti,
Morendo, qui di sè lasciar desio;
Ed anche i molti che gran tempo innanti
Ne andâro al Cielo, tutti a nome mio,
Abbracciali di cuor, come li vedi,
E del loro buon esser li richiedi.—

229.

(—46-48) E qui fe pausa e ripigliò, di poi
Che a osservare il morente alquanto stette:
O Duriodàna, se anco udirmi puoi,
Cosa udrai che di udire non ti aspette.
Tre dei Curvidi sol siam vivi noi,
Ma dei Pàndavi or sol vivono sette:
E sono i cinque principi fratelli,
E il gran Crisna e Satiàci insiem con quelli!

230.

(—49-50) Dalla Notte feral nessuno scampo
Di Draupadi i figliuol' trovâro, e tutti
Con Dristadiùmna, quanti avea nel campo,
Parenti e amici e servi, andar distrutti.
E anco dei Matsi andò perso lo stampo
E dei Pànciali insieme ; e così i frutti
Dell' opra loro hanno raccolti amari,
Ricevendo alla fin pari per pari.

231.

(—51-52) E dei Pàndavi i figli tutti quanti
Periro nel feral sonno sepolti !
E uomini e cavalli ed elefanti
Nel comune sterminio andar travolti ;
Ma prima Dristadiùmna, il reo di tanti
Misfatti, avendo i miei passi rivolti
Alla sua tenda, colsi all' improvviso,
E il lasciai là, come una belva ucciso.—

232.

(—53-54 Brillando in volto Duriodàna, un cenno
Diede di aver tali parole intese,
E parlò : Cosi gran prove non fenno
Tuo padre, o Carna, o quegli che discese
Dalla Dea Ganga, per valore e senno
Celebri in tante ed onorate imprese,
Come quella che tu, stretto con questi
Tuoi fedeli compagni ora facesti !

233.

(—55-57) Con Dristadiùmna Sicandìno spento
Da te udendo sentii gaudio supremo,
Or pari al glorïoso Indra mi sento!
Siate felici. In ciel ci rivedremo ! —
E il dolor degli amici col lamento
Lasciando, emise il suo spirito estremo,
E ascese al puro Ciel, nel miserando
Sfacelo le sue membra abbandonando.

234.

(—58-59) E così terminò la sua giornata
Tuo figlio Duriodàna, poich' ebbe esso
Primo l' ira degli emuli sfidata,
Dalla possente ira di quelli oppresso.—
E poich' ebbero più d' una fiata
Dato al caro signor l' ultimo amplesso,
Si mosser, fisso avendo il guardo in lui,
Di Drona il figlio e i due compagni sui.

235.

(—60-61) E così pieni di malinconia
Ai loro carri fecero ritorno.
Io del figlio di Drona intanto udìa
L' orrendo grido che spargeasi intorno,
E verso la città presi la via
Per venirmene qua, sul far del giorno:
Dei Càuravi e dei Pàndavi fu tale
La comune, o Signor, strage fatale!

236.

(—62-63) E fu così in quell' orrido scompiglio
Il macello dei Pànciali compiuto,
E cedendo all' altrui folle consiglio;
Tale effetto, o Signor, l' hai pur voluto!
E dappoi che n' andò al Cielo il tuo figlio,
Tal porto in cor dolor profondo e muto,
Che della mental vista, onde ebbi il dono
Dal Risci venerando, orbato or sono!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la nona Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « La morte di Durjodana ».

*
* *

LETTURA DECIMA

—

(Vaisampajana racconta)

237.

(X 1-2) Di Dristadiùmna il buono auriga, sorta
La luce mattinal, per la più presta,
A Judistira la notizia apporta
Della compiuta allor strage funesta.—
Tutta, gli dice, la famiglia è morta
Di Drupada, e nessuno più ne resta
Dei figli di Draupadi, che dormenti
Fur colti dentro i cheti alloggiamenti.

238.

(—3-4) Tutti nel breve giro di una notte
L' empio figlio di Drona Asvattamàno
Ha le tue genti a estremo fin condotte,
Cripa avendo con sè e Critavarmàno;
Fanti, cavalli ed elefanti, a frotte,
Prostrando, con ogni arme che avea a mano,
Lance, mazze e saette, insin che tutta
Andò la tua fiorita oste distrutta!

239.

(—5-6) E mentre sì la tua gente cadea
Come la selva ch' è abbattuta al suolo
Da mille scuri, alto fragor sorgea
Che infinite avvolgea voci di duolo;
E di tanti guerrieri dalla rea
Notturna strage sovraccolti io solo,
Mentre Critavarmàno, ad altro intento,
Non si spedia, me gli sottrassi a stento.

240.

(—7-8) A quell' annunzio, come fulminato,
Venne men Judistira, pel dolore
Dei figli spenti, sebben fosse stato
Invitto sempre contro ogni terrore;
Al sì vederlo, vennegli da lato
Satiàci ad abbracciarlo e fargli cuore,
E coi figli di Madri Bima accorse,
E insieme Argiùna, e il suo braccio gli porse.

241.

(—9-10) Ma poi che lo stupore dileguossi,
Con accenti nel gemito indistinti,
Disse: Da quei nemici or siam percossi
Che poco tempo pria fur da noi vinti!
Ahi! niuno evento preveder mai puossi,
Anche da chi nel mondo arcano ha spinti
Gli occhi mentali. Vincitori noi
Da chi vincemmo fummo vinti poi!

242.

(—11-12) Poichè fratelli, congiunti, ed amici
Padri, maestri abbiam condotti a morte,
Tutti vincendo, fummo dai nemici
Condotti alfine alla medesma sorte;
Pari han sorte i felici e gli infelici,
E ogni buona ventura ha le ore corte,
Vinta alfine sen va la parte invitta,
La vittoria si muta in isconfitta.

243.

(—13-14) Ed ebbi io la vittoria? O come mai,
Se or piango e gemo come un derelitto?
Nella vittoria, ahimè! ch' io riportai
Due volte veramente io fui sconfitto;
Pria negli amici e nei congiunti, i quai
Vincere, combattendo, fu delitto,
E in quei che, ormai sicuri di se stessi,
Fur dai nemici vigilanti oppressi.

244.

(—15-16) Per loro incuria i miei figli fur spenti,
Contro i quali il fortissimo guerriero
Carna non resse, che per bocca e denti
Tenea l' arco e gli strali, invitto arciero,
E il batter delle palme e dei roventi
Dardi il fischio era il grido di quel fiero,
Non mai uso a ritrarsi dall' agone,
Carna, il nomato tra gli eroi Leone.

245.

(—17-18) Costor fur vinti che affrontâr da bravi
Di quel Carna l' assalto furïoso,
Siccome salde ben costrutte navi
Affrontano l' oceano tempestoso.
Ah! niuno error danni cotanto gravi
Porta come un improvvido riposo!
La Fortuna color che non han cura
Riprova e dà in balìa della sventura.

246.

(—19-20) Del formidabil Bisma lo stendardo
Qual colonna di fumo a noi parea
Sul carro sventolar, che ad ogni sguardo,
Un vasto incendio intorno a sè spandea;
Fiamme erano i suoi strali, il suo gagliardo
Spirito il vento che le diffondea,
E il plauso delle mani e la vibrante
Corda n' erano il crepito sonante!

247.

(—20-21) Qual libazion del Soma era la folta
Dell' armi che piovea fitta su quello,
Che dei nemici entro la turba accolta
Qual foco entro la stoppia era a vedello;
E quegli eroi, che in lui la faccia volta
Stettergli contro intrepidi al flagello,
Ora incauti al periglio e sprovveduti,
In questa cieca son fossa caduti!

248.

(—22-23) No, giammai senza cura diligente
Puossi al mondo la fama od il sapere,
O il frutto dell' ardore penitente,
O alcuna sorte prospera ottenere ;
Sol vigilando continüamente
Indra stesso tien saldo il suo potere ;
Costor mal cauti, dopo corso il mare,
Sono iti in piccol fiume ad affondare!

249.

(—24-25) I figli miei che così vinti foro
Da quel crudel, son iti al Cielo, io penso ;
Ma della regal Crisna io più mi accoro,
Per quel che sentiranne duolo immenso.
A udir l'orrendo scempio di coloro,
Sentirassi mancar l' animo e il senso ;
Ah ! certo più non reggerà la frale
Gentil persona a tal colpo mortale.

250.

(—26-27) Com' ella potrà reggere a tal croce,
Morti sapendo i figli ed i fratelli ?
Qual si sente alle carni doglia atroce
Che un infocato pungolo succhielli,
Tal fia l' annunzio a lei ! — Disse, e una voce
Diè a Nàcula, il maggior dei due gemelli :
Vanne a Draupàdi e coi materni suoi
Congiunti qui accompagnala da noi.

251.

(—28-29) Nàcula al re buono e pietoso, eguale
In maestà al figliuol di Vivasvanto,
Obbedì, e giunse dove la regale
Draupàdi all' altre donne sedea accanto.
E cogli amici, intanto, il re al ferale
Accampamento andò, cogli occhi in pianto,
Ove giacean tanti suoi prodi e ancora
Vi fean le fiere e i lemuri dimora.

252.

(—30-31) Ed entrato nel campo maledetto,
Figli, amici, maestri, il Sire augusto
Vide, quali squarciati il ventre e il petto,
Quali monchi, e divisi il capo e il busto;
E più d' orrore, a scernerne l' aspetto,
Invader si sentì il re buono e giusto,
E pianse, e avvolto in gran nube di duolo
Ricadde, al tutto fuor de' sensi, al suolo.

Qui ha termine nel Mahābhārata *la decima Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « L' ENTRATA DI JUDISTIRA NEL CAMPO DI BATTAGLIA ».

*
* *

LETTURA UNDECIMA

—

(Vaisampajana racconta)

253.

(XI 1-2) Ma come a poco a poco il Sire acquista
I sensi, ora di un figlio, or di un nipote,
Or d'un amico, coll'intenta vista,
Le spente trova, ahimè! sembianze note;
E più nel cor profondo si contrista,
E lento pianto bagnagli le gote;
E gli amici, pur stando in grande affanno,
Per consolarlo ogni opera si dànno.

254.

(—3-4-5) E Nàcula fedel giunse, in quell' ora,
Conducendo con sè la pia regina,
Da Upaplàvia, ove avea la sua dimora,
E udì da lui la rea carneficina.
A quella onde la misera si accora
Niuna pena del mondo si avvicina,
Che vede sè nella diserta casa
Orba di tutti i suoi figli rimasa!

255.

(—6-7) E a Judistira fattasi davante,
Quale persona in chi il dolor trabocchi,
Come un banano tenero e tremante
Del vento al soffio, cadde in sui ginocchi;
E quel leggiadro nobile sembiante
Dove splendean quai loti azzurri gli occhi,
Tale apparìa nel suo languor qual suole
Apparir dietro a vel nebbioso il sole.

256.

(—8-9) L' impetuoso Bima, come appena
Cader la vide, tosto a lei d' accanto
Stettegli, e, ad aleggiar la sua gran pena
La sollevò nelle sue braccia ; e intanto,
Confortata così da Bimasena,
Diè la pia donna in un dirotto pianto,
E di Pàndu al maggior figlio rivolta
Disse : O Monarca della terra, ascolta.

257.

(—10-11) A te fortuna ! Chè al tuo cenno ormai
Obbedïente sta tutta la terra,
E i tuoi figli veduti morire hai
Fedeli al voto degli Csatri in guerra !
A te fortuna ! Chè l' impero avrai
Del mondo, coi tesori che rinserra.
A te fortuna ! Che non hai del fiero
Di Subàdra figliuolo alcun pensiero !

258.

(—12-13) Fortuna a te! che a udire l' esecrando
Annunzio, non ti turbi e ti sconforti
Pei figli spenti, solo ricordando
Che il debito compir di guerrier forti!
Io solo nel pensar che dal nefando
Figlio di Drona i miei figli fur morti,
Pel grande affanno più non trovo loco,
O muova, o segga, e stommi dentro il fuoco !

259.

(—14-15) Se di Drona al figliuol della sua ria
Opra tu conto chiedere non vuoi,
Se, o Panduidi, tosto egli non fia
Spento, quell' empio traditor, da voi,
Se il suo delitto infame non espia
Atrocemente coi due amici suoi,
Di qui non muovo, qui voglio io finita
Di dolore e d' inedia la mia vita.

260.

(—16-17) Come la regal donna ebbe ciò detto,
Grave e composta si sedette a lato
Di Judistira, il buon monarca e retto,
Che figliuolo di Darma era nomato;
Ed egli, nel vederla al suo cospetto
Ferma in quel suo proposto disperato,
Tali rivolse detti blandi a lei:
O tu che così buona e saggia sei,

261.

(—18-19) Sono pur morti i tuoi figli e fratelli
Ma con alta la fronte e il ferro in mano;
Nè ti si addice ormai, donna, per quelli
Piangere, come piangi, un pianto vano;
Di Drona il figlio, sopra il qual tu appelli
La vendetta, tra selve or va lontano,
E qual certezza hai tu che da noi scorto,
Anche esser possa, combattendo, morto?

262.

(—20-21) Disse Draupàdi: Udii che sulla testa
Nata una gemma Asvattamàn si porta;
Ucciderlo è mestier, perchè codesta
Agata preziosa a me sia pôrta;
Sul dïadema tuo quando contesta
Avrolla, allor respirerò, risorta
Da quest' ambascia che mi tiene oppressa,
Tal' è mia salda volontade espressa!

263.

(—21-22) Poichè ai figli di Pàndu ella ebbe dette
Queste parole, fattasi vicina
A Bimasena alquanto soprastette,
Poi sì parlò la misera regina:
Tu, il voto cui la sua vitā promette
Lo Csatrio rimembrando, a me tapina,
Soccorri, o Bima, fammi di quell' empio
Qual Indra del rio Sàmbara fe scempio.

264.

(—23-24) Ben è tua forza al mondo celebrata,
Sì che a te niuno eroe si rassomigli,
Tutti sanno che, più di una fïata,
Circondati d' insidie e di perigli,
Come alla torre di Varanavata,
Tutti salvasti tu di Prita i figli,
E allor che Hidìmba ci agguatò, il gran mostro,
Lo scampo fosti ed il rifugio nostro.

265.

(—25-26) Allor che alla regal corte io servìa
Di Viràta, in mentite vesti ascosa,
Tu da una ingiuria ignominiosa e ria
Salvasti me sgomenta e dolorosa,
Qual del suo aiuto un giorno sovvenìa
Indra Paulomi, la sua dolce sposa;
Ora, conforme ai glorïosi gesti,
Che in ogni tempo, o buon Bima, compiesti,

266.

(—27-28) Figlio di Prita, per quella che suona
Di te fama stupenda, a te si addice
Il dar la morte al reo figliuol di Drona,
Or va dunque, l' ammazza; e sii felice! —
E Bima, come accolto ha della buona
Crisna il lamento e quanto altro gli dice,
Subito pensa a far quel ch' egli debbe;
Tanto nel cor profondo glie ne increbbe.

267.

(—28-29) E ad obbedirla pronto lo stupendo
Carro salì di fulgid' oro acceso,
Ben fornissi di frecce, e seco avendo
Come auriga il fratel Nàcula preso,
Della vendetta nel pensier tremendo
Assorto, e l' arco già tenendo teso,
Ai due cavalli rallentando il morso,
Per la via innanzi spinseli a gran corso.

268.

(—30-31) Celeri come il vento i due cavalli
Seguirono prontissimi l' invito,
E tutto inteso Nàculà a guidalli
Reggeali dritti pel cammin spedito;
E in poco d' ora assai lungi dai valli
Dei Pàndavi l' eroe forte ed ardito
Movea, premendo le vestigie stesse
Dal carro pria di Asvattamàno impresse.

Qui ha termine nel Mahābhārata *la undecima Lettura del Sauptika Parva, intitolata :* « LA PARTENZA DI BIMA ».

*
* *

LETTURA DODICESIMA

—

(VAISAMPAJANA RACCONTA)

269.

(XII 1-2-3) Come l' eroe dall' indomato ardire,
Bimasena, con Nàcula partisse,
Dei Jadàvi il Signor, all' alto Sire
Judistira rivolto, così disse:
Figlio di Pandu, pur se ne volle ire
Bima solo, cotal dolor l' afflisse
Dei figli spenti, e tal furor lo sprona
Di dar morte all' eroe figlio di Drona!

270.

(—4-5-6) De' quattro tuoi fratelli, o Judistira,
Ti è Bima il prediletto, e alcun consiglio,
O spedïente il cuore non t' ispira
Per recargli soccorso al gran periglio?
Lo stral dell' arco detto Bramasira,
Che Drona, il gran Maestro, lasciò al figlio,
Ha tal possanza, che potrebbe a fondo
Scuotere e col suo fuoco ardere il mondo.

271.

(—7-8-9) Odi: al veder la viva indole accesa
Del figlio, il saggio padre e circospetto
Diceagli: Nella più fiera contesa
Lanciar quest' arme, o figlio, ti è disdetto
D' umana gente e debole ad offesa.
E mescea la rampogna col precetto,
Dicendo: Ahi! che a te manca il buon volere
Di ognor tenerti sul retto sentiere!

272.

(—10-11-12) Ma un dì ch' ebbe dal padre udita questa
Parola amara il fiero Asvattamàno,
Vedendo la fortuna a sè molesta,
Se n' andò dalla patrïa lontano,
Quel tempo in che n' andaste alla foresta
Movendo i passi per l' esiglio strano;
E peregrino a Dvàraca sen venne
E ivi dai Vrisni lieto ospizio ottenne.

273.

(—13-14) E un giorno solo innanzi mi apparìo,
Mentre solo io mi stava in riva al mare,
E disse: L' arco Bramasira che io
Posseggo e i Numi degnano adorare,
Dal Risci Agàstia l' ebbe il padre mio,
Premio di penitenza singolare,
Drona, il Bramàno d' inclito valore
E dei Bàrati tutti precettore.

274.

(—15-16) Or quel tuo disco missile, che schiaccia
Qual sia nemico, in qual sia guerra, darme,
Buon Sire dei Jadàvi, non ti spiaccia,
Ed io in ricambio a te darò quest' arme. —
E mentre, con man giunte ed umil faccia,
Istantemente sèguita a pregarme,
A contentarlo alfin di quel che vuole,
In risposta gli do queste parole:

275.

(—17-18-19) Numi possenti e Dànavi gagliardi,
Uomini, Serpi e di Garùda il seme
Non possono il centesimo agguagliar di
Mia gran possanza, messi tutti insieme!
La mazza, il disco, e con quest'arco i dardi
Li cedo a te, se a te di averli preme,
Senza alcun cambio. Quel che più ti vaglia
Scegli e sappilo usar nella battaglia.

276.

(—20-21) E guardandomi pur di sfida in atto
Di Drona il figlio, poi ch' io sì parlai,
Tòrre il disco accennò, di mia man tratto,
Che a folgore simìl, con mille rai
Fitto sul modio era e di ferro fatto.
E : Orsù, gli dissi, toglilo se sai —
Ed ei, con tutta sua forza, d' un poco
Non potè pure smuoverlo dal loco.

277.

(—22-23-24) Indi, oprando la destra, e di sue posse
L' estremo avendo termine raggiunto,
A sè il traea con più gagliarde scosse,
Ma il gran disco non si smovea d' un punto !
E nel veder siccome inutil fosse
Più oltre forzar, d' ogni sua forza emunto,
Dalla tentata audace impresa invano,
Dolente si ritrasse Asvattamàno.

278.

(—25-26-27) E dissi a lui che, ansando, avea distolto
Dall' acquisto dell' arme i suoi pensieri :
Del Gandiva il signor, che in uman volto
È più che uomo, e il fiore è dei guerrieri,
Che il segno di Anumante in auro scolto
Inasta e aggioga i candidi destrieri,
Quei che venne con Sàncara a cimento,
Per farlo, come il fè, di sè contento.

279.

(—28-29) Quei che Falgùna nomasi e di cui
Al mondo non ho amico più diletto,
E tutto quel ch' è mio in poter di lui
E insiem la moglie e i figli miei commetto,
Quel buon Pritide, in tutti i fatti sui
Impeccabile e degno di rispetto,
Non mai dirmi, o Bramàno, ebbe l' ardire
Quello che or tu qui mi venisti a dire.

280.

(—30-31-32) E il figlio mio Pradiùmna, il qual con tante
Penitenze acquistai, per grazia rara,
Dodici anni abitando l' Himavante
Con Rucminì mia fedel sposa e cara,
E cui gran parte della sua prestante
Virtù comunicò Sanatcumàra,
Del disco il dono non mi chiese mai
Che tu, di poca mente, chiesto mi hai.

281.

(—33-34) Nè Rama, il mio german, tali mi disse
Quai tu dicesti a me parole ancora,
Nè Gada od altri in capo mai si fisse
Di aver quel che da me tu chiedesti ora ;
Nè di chiederlo mai fuvvi chi ardisse
Di quanti fanno in Dvàraca dimora,
Del Maestro dei Bàrati tu sei
Figlio e ben se' onorato qui dà miei.

282.

(—35-36) Ma fosse pure tua quest'arme, quando
L'avessi tolta, o intrepido campione,
Contro chi usarla vorrestù pugnando,
Spiegami un poco la tua intenzïone.—
E quei rispose : O Crisna venerando,
Allor che t'avrei fatta adorazione,
Dare battaglia a te, o divin guerriero,
E vincerti era il mio primo pensiero !

283.

(—37-38-39) Però ti chiesi questa dagli Dei
E dai Dàiti temuta arme adorata,
Invincibile reso io mi sarei
Contro tutti, se avessila acquistata.
Te lascio, poichè averla io non potei,
E tu con buoni detti mi accomiata,
Niuno al mondo trattar può un' arme tale,
Perciò, o Govinda, sei senza rivale.

284.

(—40-41) Poichè il figlio di Drona ebbe il suo ascoso
Pensiero aperto, più pariglie prese
Di destrieri e con carco prezïoso
Di oro e di gemme, abbandonò il paese.—
Malvagio egli è, leggiero, impetuoso,
Iracondo, crudel, pronto alle offese,
Possiede l'arco Bramasira, e prima
Ch'ei l'assalti, convien protegger Bima!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la dodicesima Lettura del Sauptika Parva, intitolata:* « Il Colloquio di Crisna e Judistira ».

*
* *

LETTURA TREDICESIMA

—

(VAISAMPAJANA RACCONTA)

285.

(XIII 1-2) Ciò detto, il capo augusto dei Jadàvi,
Il guerrier possessor di armi eccellenti,
Apprestò il carro, e lo carcò di gravi
Armi di vario genere e possenti,
E due coppie aggiogò di destrier bravi
Del Cambogia, con serti d'or lucenti;
E il timone del carro peregrino
Avea il color del sole mattutino.

286.

(—3-4) Stava a destra il corsier Sàivja nomato
A sinistra quel che ha nome Sugriva;
Giunti all'asse, Valàhaca, da un lato,
Dall'altro Megapùspa ne veniva;
E vestito di gemme e d' or fregiato
Come un celestïal velo appariva,
Qual di Visnù la Maia, alto di sopra
Al carro, del divino artefice opra.

287.

(—5-6) Splendido come lucido berillo
Effigïato sta Garùda, il fiero
Nemico dei Serpenti in sul vessillo
Di Lui, l' eterno impersonato Vero.
Ascese il carro, appena rifornillo,
Crisna, il biondo chiomato sommo arciero,
E dopo lui l'eroe dell'alte imprese
Argiùna, e quindi Judistira ascese.

288.

(—7-8-9) Crisna, tenendo in man l' arco divino,
Tra i Pándavi sedeasi, a lato stanti,
Ai due Asvini, allorquando hanno vicino
Indra fulminatore, somiglianti.
Come ai destrier la mossa diè, il cammino
Quei tosto divorarono anelanti,
E il rombo che mettean radendo il suolo
Parea di molti augei fruscianti il volo.

289.

(—10-11-12) E così i tre guerrieri arrivan tosto
Al loco ove da solo armato vassi
Bimasena, e, secondo che proposto
Si avean di sovvenirgli ai mali passi,
Si avacciano, per porglisi d' accosto ;
Ma invan si studian d' agguagliarne i passi,
Mentre ei, spirando collera e minaccia,
Ratto sen va del suo nemico in traccia.

290.

(—13-14) E Bima precedendo agli inseguenti,
Senza però che al lor guardo si asconda,
Giunge al gran fiume, che ai devoti accenti
Di Baghirata volse in basso l' onda ;
E qui egli scorse, in mezzo ai Risci attenti,
Che là sedeano sull' erbosa sponda,
Viasa, il gran Vate, quel che, in mezzo all' acque
Della Jamuna, a Satiavati nacque,

291.

(—15-16) E vide, come là presso fu giunto,
Di Drona il figlio tra color seduto,
Di polve asperso, dell' umor sacro unto,
E col saio di Cusa erba intessuto.
Di mira il prese subito in quel punto
Di Cunti il figlio, baldo e risoluto ;
E all' atto di scoccare la saetta
Con alto grido dicea : Aspetta, aspetta.

292.

(—17-18) Di Drona il figlio contro sè il tremendo
Vistosi Asvattamàn prender la mira,
E non lungi da lui sorger vedendo
Sul carro il Gianardána e Judistira,
La Morte innanzi di veder credendo,
Trema ; poi si rianima e respira,
Pensando alla divina arma possente
Che insegnato gli avea il caro parente.

293.

—19-20) E subito al riparo, colla mano
Sinistra còlto al suol d'erba uno stelo,
Proferì su di quello il carme arcano
Che in quella tramutollo arma del Cielo ;
Schermo contro quei due cercando invano,
E prevenendo l'imminente telo,
Gridò furente : Va, saetta mia,
E a distruzion dei Pàndavi tu sia !

294.

(—21-22) Proferto appena che ha il figliuol di Drona
L'alto scongiuro, lancia il dardo a un tratto,
E allo scoppio tremendo che n'introna,
Par che rimanga il mondo esterrefatto;
E dal dardo tal foco si sprigiona,
Che i tre mondi a incendiar sarìa ben atto,
Qual dal Dio Jama, che, di un Juga al fine,
Porti al creato le ultime rovine.

Qui ha termine nel Mahābhārata *la tredicesima Lettura del Sauptika Parva, intitolata*: « Il getto della saetta Bramasira ».

*
* *

LETTURA QUATTORDICESIMA

(Vaisampajana racconta)

295.

(XIV 1-2) Ma come appena si ebbe manifesto
Dei Dasarchi l' eroe, nel primo aspetto,
Del figliuolo di Drona l' atto e il gesto,
Ad Argiùna volar fe' un cotal detto:
Figlio di Pàndu, amico, il tempo è questo
Di veder del divino arco l' effetto,
Del tuo Gandìva, di che l' uso destro
Imparasti dal gran Drona Maestro.

296.

(—3-4) Contro costui, su dunque, il colpo scaglia,
Per tua salvezza e dei fratelli tuoi,
Contro il Gandìva arme non è che vaglia
Al mondo e che rintuzzi i colpi suoi ;
Scese, a tai detti, pronto alla battaglia
Dal carro Argiùna, il fiore degli eroi,
Incontro Asvattamàno, e sulla tesa
Corda lo stral tenea pronto all' offesa.

297.

(—5-6) E a bassa voce pria benedicendo
Al figlio del Maestro ed a se stesso
E a' suoi fratelli tutti, egli, il tremendo
Dei nemici uccisor, pregò sommesso
Agli Iddii, la sua mente volta avendo
Al ben del mondo, e fe' tal voto espresso :
Oh ! il colpo di quest' arma renda vano
Quel dell' arma fatal di Asvattamàno.

298.

(—7-8) Come lo stral del grande arco Gandiva
Il volo prese per gli aerei campi,
Tal diffuse fulgor di fiamma viva,
Come fuoco che alfin di un Juga avvampi;
E, a un tempo fuor dal Bramasira usciva
Diffuso incendio di saette e lampi;
E intorno ai due tale avea aspetto il loco
Come fosse una gran sfera di fuoco!

299.

(—9-10) Scoppiar frequenti si sentiano i tuoni,
Cadeano le meteore a cento a cento,
E uomini e animali a terra proni
Portavan dentro gli occhi lo spavento;
E in mezzo a molte strane apparizioni
Voci strane s' udìano in quel momento;
Coi monti, e i campi e i mari che rinserra
Tutta intorno tremar s' udìa la terra.

300.

(—11-12) Quando il Devarsi Nàrada che in core
Spira di tutti gli esseri viventi,
E Viasa, il venerando Avo, il furore
Vider delle due ignite armi irruenti,
Dei tre mondi creati distruttore,
Innanzi ai due sì fecero presenti,
Tra Argiùna e Asvattàman l' ira pugnace
Cessar volendo e addurre al mondo pace.

301.

(—13-14) Fermi al Dovere e consci di lor posse,
E colle voglie al ben del mondo intese,
Tra le armi l' una contro l' altra mosse,
Stettero, invulnerabili alle offese;
Invincibili contro qual si fosse
Forza del mondo, come vampe accese,
Si poser fermi là, dove dirette
Nell' urto s' infrangean le due saette.

302.

(—15-16) E i due Risci, onde al pari è riverita
La potestà ai Celesti ed ai Titani,
Poichè ebbero dei due strali sopita
La foga, al ben del mondo e degli umani,
Disser : Di quanti eroi qui hanno la vita
Immolata, nessun tai sovrumani
Strumenti usò di guerra! O come a tale
Furia venner costor, che non ha eguale?

Qui ha termine nel Mahābhārata *la quattordicesima Lettura del Sauptika-Parva, intitolata:* « Il getto della saetta di Argiuna ».

*
* *

LETTURA QUINDICESIMA

—

(VAISAMPAJANA RACCONTA)

303.

(XV 1-2) Com' ebbe innanzi a sè le luminose
Sembianze dei due Risci manifeste,
Argiùna a ritrar tosto si dispose,
Col motto incantator, l' arme celeste.
Le mani giunte sulla fronte pose,
Inchinando, e al Devarsi udir fè queste
Parole : Scagliai l' arme con tal voto:
Che del nemico andasse il colpo a vuoto.

304.

(—3-4) Ma Asvattamàn, quel reo d' ogni misfatto,
Se di là richiamo io la mia saetta,
Noi qui consumerà tutti sul fatto,
Tanta incontro rovina egli ne getta ;
A voi trovar qual sia mezzo più adatto,
A voi, pari agli Dei, solo si spetta,
Onde su norma stabile si fondi
Il vostro bene e quello dei tre mondi.

305.

(—5-6-7) Ciò detto Argiùna l' arme poderosa
Ritrasse, cui sarebbe agli Dei stessi
Ritrarre indietro assai difficil cosa,
Pur giuntosi compagno Indra con essi ;
Fuor che il figlio di Pandu a sì rischiosa
Prova non havvi al mondo chi si appressi :
Di Brama l' energia tal arme fece,
Ritrarla a uomo impuro unqua non lece.

306.

(—8-9-10) E quei che i voti compiere non ama
Di Bramàn, mai ritrar l' arma non puote,
E se pur con qualche arte ei la richiama,
Quella tornando a morte lo percuote ;
Sempre Argiùna, fedel servo di Brama,
Intento visse all' opere devote,
Nè l' arme usò nei più gran rischi ; e ad esso
Incolume ritrarnela è successo ! —

307.

(—11-12-13-) E di Drona il figliuolo, nel vedere
I due fulgidi Risci a sè davante ,
Molto tentò, ma non ebbe potere
A ritrar la scagliata arme bastante ;
E poi che non potella rïavere
Tutto dolente, in atto supplicante,
Si rivolse con tai detti al Beato,
Nella sacra del Fiume isola nato:

308.

(—14-15-16) Contro Bima che a me contro venìa
Minaccioso io dovei pure aiutarme,
E per guardarmi della vita mia
Mi feci acquisto ed uso di quest' arme.
Ch' egli colpevol d' ogni colpa sia
E scellerato dimostrato parme,
Poichè ha ucciso, con tratto iniquo e fello,
Di Dritarastra il gran figlio in duello.

309.

(—17-18) O Rinato, sebbene ho l' alma impura,
Io dell' arme celeste qui feci uso ;
Ma nè la man, nè il cor mi rassicura
Di farla di laggiù tornar quassuso.
Poichè nella celeste sua natura
Col carme ho il vigor igneo trasfuso,
Nell' ira io l' avventai per mandar tutta
La progenie dei Pàndavi distrutta.

310.

(—19-20) Disse Viasa: Dell' arme Bramasira
La virtù seppe Argiùna; ed ha pur tratta
La sua, non già perchè spinto dall' ira,
E a darti morte contro te combatta;
Ma, saettando, solo ebbe di mira
Di allontanar da sè morte siffatta,
Così lanciò la sua saetta e colla
Sua magica parola richiamolla.

311.

(—21-22) Argiùna, poi che dal tuo padre apprese
Pur dell' arco di Brama la scïenza,
Del primo dover Csatrio non si rese
Trasgressore giammai, l' obbedïenza;
D' ogni arme esperto, egli è lento alle offese,
E specchio di modestia e pazïenza,
O come la rovina ultima vuoi
D' un uom siffatto e dei fratelli suoi?

312.

(—23-24) Là dove avvien che Bramasira sia
Scossa da altra arme che su lei si avventa,
Ivi per dodici anni non invia
L' acque Pargiània e aduggia ogni sementa;
Ma perchè il ben di ogni essere desìa
Il prode Argiùna ha l' arme sua rattenta.
Che i Pàndavi sien salvi è pensier degno,
E con essi tu salvo e salvo il regno!

313.

(—25-26) Perciò frena la collera e ristai,
Lascia viver costor, figlio di Drona,
Non volle il giusto Judistira mai
Col delitto la gloria e la corona.
Or quella natural gemma che hai
Sul capo, che ti vien chiesta, la dona;
Ai Pàndavi la cedi, e in cambio di essa,
Da lor sarà la vita a te concessa,

314.

(—27-28-29) Rispose Asvattamàno : Assai più vale
Di quanto abbiano i Pàndavi tesoro
Ammucchiato, la gemma naturale
Ch' io porto, della mia testa decoro ;
Chi la porta va esente da ogni male,
Morbo, fame, ferita o altro martoro,
Nessun terror più fia che il turbi o smaghi
Sia di Dei, sia di Dèmoni o di Naghi,

315.

(—30-31-32) O di ladri, o Racsassi ; cotal serba
Virtù la gemma, ond' io affidato sono,
Separarmi da lei mi è pena acerba,
Pur ti deggio obbedire, e te la dono ;
Ma il cor mi resta ; e questo stelo d' erba
Che tien virtù dal fulmine e dal tuono,
Avventerò alle Panduidi in seno,
Perchè l' effetto suo non venga meno.

316.

(—33-34-35) E Viasa a lui : Quel che tu vai pensando
Pur reca in atto, ma il pensiero audace
Non volgi altrove, e con quest' arme, quando
Quei germi uccisi avrai, stattene in pace.—
E Asvattamàn, poichè dal venerando
Viasa cotale udì detto verace,
Lanciò sulla femminea Panduide
Famiglia il fiero stral che i germi uccide !

Qui ha termine nel Mahābhārata *la quindicesima Lettura del Sauptika Parva, intitolata:* « Il lanciamento della saetta Bramasira tra le donne Panduidi ».

*
* *

LETTURA SEDICESIMA

—

(Vaisampajana racconta)

317.

(XVI 1-2) Ma Crisna gli parlò, subito allora
Che la feral saetta ebbe scagliata:
Da quando in Upaplàvia fea dimora
La giovinetta figlia di Virata,
Che ora è di Argiuna la diletta nuora,
Da un veggente Bramàn fu consolata,
Che il chiuso a lei mister dell'avvenire
Volle con tal lieto presagio aprire:

318.

(—3-4) Quando il lignaggio fia venuto meno
Dei Cauravi, alla fin del rio conflitto,
Un lieto germe, nato dal tuo seno
Sorgerà e fia nomato Paricsitto.
E ben convien sia il vaticinio pieno
Del Sant'uomo, nel termine prescritto;
Un figlio nascerà ai Pàndavi, come
Ti dissi, e Paricsitto fia il suo nome.

319.

(—5-6) Ma di Drona il figliuol, caldo di sdegno,
Disse a Crisna: Non già, non fia giammai
Che compiuto si veggia un tal disegno
Che a esaltazion dei Pàndavi fatto hai;
Non fia vano il mio detto; nè al suo segno
Dee fallir la saetta ch'io scagliai;
E il germe di Viràta ne fia estinto,
Che tu, Crisna, a salvare, or ti se' accinto!

320.

(—7-8) Gli disse Crisna : Poichè andar sviato
Lo stral non può, il regal germe fia morto ;
Ma indi, per mio scongiuro ravvivato,
A lunga vita si vedrà risorto.
Tu intanto per uom vile e scellerato
Sempre sarai da tutto il mondo scorto ;
O uccisor di fanciulli, del tuo rio
Misfatto alfine pagherai tu il fio.

321.

(—9-10) Ne andrai, per tre mila anni, o uom perverso,
Per la terra ramingo pellegrino,
Solo, deserto, senza modo e verso
Di averti alcun compagno e buon vicino;
Ma ognora, per diritto e per traverso,
Seguendo l'infinito tuo cammino,
Per molti lochi andrai deserti e strani,
Sempre fuor del consorzio degli umani.

322.

—11-12) Di sangue e sanie e sozza tabe il lezzo
Tu esalerai da tutta la persona,
Fra irte boscaglie la tua casa e in mezzo
A tristi stagni fia, figlio di Drona ;
E, spirando dal tuo volto il ribrezzo
Del tuo delitto, andrai per ogni zona
Sempre portando, dal Destin percosso,
Di tutte le miserie il peso addosso.

323.

(—13-14) E come adulto Paricsitto fia
Dei Vedi apprenderà l'alma dottrina,
E istrutto in ogni santa usanza e pia,
E nella militare disciplina ,
D'ogni arme acquisterà la maestria
Dal figlio di Saràdvat peregrina.
E ligio ai Csatrii uffici, in pace e in guerra,
Per sessant'anni reggerà la terra.

324.

(—15-16) Crescerà dico, Paricsitto, quale
Dissi, pieno di spiriti gagliardi,
E assunto all'alta dignità regale
Dei Curvidi verrà, sotto i tuoi guardi ;
Il germe or ora spento dal tuo strale.
Io ben ravviverollo, e non fia tardi ;
Vedrai, uom vil, del Vero e della mia
Austera vita la virtù qual sia !

325.

(—17-18) Poi sì Viasa parlò — Perocchè, senza
Alcun rispetto a noi, tal tu compiesti
Atto efferato contro la semenza
Di Pandu, tu che pur Bramàn nascesti,
Conviensi che la detta in te sentenza
Dal figlio di Devàchi ferma resti,
E tu paghi il tuo fio, perchè il profano
Uso Csatrio seguisti, tu Bramano.

326.

(—19-20) Rispose Asvattamàn : Teco vivendo
Molti anni in pace trar potrei la vita,
Ma pur si compia, o Vate reverendo,
La sentenza che Argiùna ha proferita.—
Disse, e la gemma di valor stupendo
Diè loro dal suo capo dipartita ;
E da essi, a un tratto, oscuro in volto e tristo,
Nella foresta perdersi fu visto !

327.

(—21-22) E i Panduidi, poichè vider rasa
Al lor nemico ogni baldanza, in via
Si posero, e, alla testa, Crisna e Viasa
E Nàrada, tenean lor compagnia ;
Della gemma che ad essi era rimasa
Lieti, andaro a trovar Draupàdi pia,
Che immota se ne stava alla sua stanza,
Del suo tremendo voto in osservanza.

328.

(—23-24-25) E là dai lor veloci destrier' tratti,
Che pareggiavan nella corsa il vento,
Giunsero e dai lor carri scesi ratti,
Draupàdi in quel medesmo atteggiamento
Veggono, e poichè ad essa si son fatti
Più presso, con profondo accoramento,
I Pàndavi con Crisna sì la stanno
Guardando, impressi del suo muto affanno!

329.

(—26-27) E ad essa Bimasena, ad un segnale
Che il Re gli diede, offrì senza dimora,
Quella gemma mirabile, con tale
Discorso: Questa è tua, dolce Signora;
L'uom che fu ai figli tuoi micidïale
Fu da me vinto. Or sorgi e ti rincora,
Niun'altra cura or l'animo ti morda,
E di esser donna Csàtria ti ricorda!

330.

(—28-29-30) Come contro la pace la tua voce
Alzasti, qual da un Csàtrïo si debbe,
Ricorda, ed io ricordo il colpo atroce
Onde il Re Duriodàna la morte ebbe;
E sai pur come il sangue del feroce
Dussasàna da me in campo si bebbe;
Reso al nemico fu pare per pare
Nè la gente ha pretesto di biasmare!

331.

(—31-32-33) Ma domo e vinto il reo figliuol di Drona
Salvo il volemmo pur, perchè Bramano,
E per rispetto alla memoria buona
Di chi ci fu Maestro e capitano;
Morto è alla fama, e la mortal persona
Solo ei conserva del suo stato umano;
Egli ancor si rimane in terra vivo,
Ma della gemma sua e dell' armi privo.

332.

(—34-35) Disse Draupàdi : Mio desio soltanto
Fu che lavato fosse il nostro scorno;
È degno il figlio di rispetto, quanto
Il padre suo, vostro Maestro un giorno ;
E al Re pôrta la gemma, aggiunse : Il santo
Tuo capo, o Sire, or se ne faccia adorno.
E il Re : Un ricordo del Maestro è questa —
Disse, e la prese e se la mise in tèsta.

333.

(—36-37) Poichè si ha posto in capo il re possente
Quella gemma mirifica e stupenda,
Bello egli apparve maestosamente,
Qual monte sopra il qual la luna splenda.
E Draupàdi, pur misera e dolente
Della uccisione de' suoi figli orrenda,
Nel magnanimo cor sciolta si tenne
Da quel che fatto avea voto solenne !

Qui ha termine nel Mahābhārata *la sedicesima lettura del Sauptika Parva, intitolata:* « Il placamento di Draupadi ».

*
* *

LETTURA DICIASETTESIMA

—

(Vaisampajana racconta)

334.

(XVII 1-2) E Judistira, alquanti giorni poi
Dall' eccidio notturno, onde si duole
E si ange e crucia in tutti i pensier' suoi,
A Crisna dirizzò queste parole:
Come esser può che tanti illustri eroi
Di carri guidator', mia egregia prole,
Dal tristo Asvattamàn, nè guerrier forte,
Nè destro, ricevuta abbian la morte?

335.

(—3-4) Come il figlio di Drona soverchiare
Potè i figli di Drùpada, che tutti
Avean forza e prudenza singolare,
Ed eran prodi e assai nell' armi istrutti?
Come costor, che contro potean stare
A centomila, così andâr distrutti?
E a lui di uccider Dristadiumna occorse,
Cui non si ardì lo stesso Drona opporse?

336.

(—5-6) Del gran Maestro il figlio, dimmi, quale
Sacrificio, o atto magico, ha compiuto,
Sì che da solo far dei nostri un tale
Universal eccidio abbia potuto?
Disse il Beato: Inver dell' immortale
Rudra ha implorato Asvattamàn l'aiuto,
Così potè di quell' immenso stuolo
Col fiero assalto far lo spiano ei solo!

337.

(—7-8-9) Ben può Rudra a colui, di chi è contento,
Partecipar di sua immortal natura,
E tal spirar fortezza, che al cimento
Pur con Indra verrìa, senza paura;
Gli antichi fasti so del Dio, incremento
Principio e fine di ogni creatura,
Chè l' immenso Universo, in ogni dove
Per l' energia di Lui si agita e muove.

338.

(—10-11) Di creare i viventi avendo idea
Il Gran Padre, rivolto a Rudra: Or presto
Mettiti all' opra, dissegli, e mi crea
Gli esseri — E il fulvo Iddio disse : Son presto —
E in fondo all' acque entrato, sostenea
Gran penitenze al fin ch' eragli chiesto;
Per gran tempo, le colpe e i patimenti
Prevedendo degli esseri viventi.

339.

(—12-13) Ma poi che atteso ebbe per lungo tratto
Che Rudra uscisse, il Padre finalmente
Un altro Dio, sol del pensier coll' atto,
Produsse e — Crea — gli disse. E immantinente
Questi, come di scorger gli vien fatto
Rudra, là in fondo all' acque penitente,
Dice al Padre : i tuoi ordini assecondo,
Se altro Dio pria di me non venne al mondo.

340.

(—14-15) Rispose il Padre: Nessun altro nacque
Pria di te, chè « Non nato » è a dir costui,
Che stassi sprofondato in mezzo all' acque;
O vanne e crea, senza temer di lui. —
E allora, il nuovo Dio crear si piacque
Quanti esseri mai vivono, di cui
Dacsa fu il primo che, a sua volta, vita
Diè alla generazion quadripartita.

341.

(—16-17) Ma, per trovarsi al mondo mal satolle
Le creature, oppresse dalla fame,
Si avventâr contro quello che creolle,
Per saziare in lui le avide brame;
E quel Genio, che come il Padre volle,
Sì create le avea misere e grame,
A lui ricorse, perchè il proteggesse
Contro le creature al mondo messe.

342.

(—17-18) E sì pregollo: O sommo generante,
Contro costoro deh! tu mi assicura,
Ed alle creature tutte quante
Provvedi il cibo adatto a lor natura.—
E il grande Genitor l' erbe e le piante
Produsse e ogni altra specie di pastura,
E per cibo assegnò, con varie sorti,
Gli animali più deboli ai più forti.

343.

(—19-20) E poi che sì fur tutte le novelle
Creature di vitto provvedute,
In queste parti andaro sparse e in quelle,
Rigogliose di vita e di salute;
E il Gran Padre si piacque nel vedelle,
Per le liete propagini cresciute,
E Rudra, il Dio primier, sorto dal fondo
Dell' acque, scòrse quel vivente mondo.

344.

(—21-22) E per propria virtù moltiplicarse
Viste le varie specie, s' indispose,
Offeso, Rudra, e per lo sdegno onde arse,
Strappossi il Linga e in terra lo nascose.
Ma a calmarne il furor Brama gli apparse
E tai disse parole carezzose:
O Sarva, a che indugiasti tua dimora
Nell' acque tanto tempo, insino ad ora?

345.

(—23-24) E per qual mai ragione ora nascondi
L' organo, onde propagasi la vita,
Della terra nel seno? — E quel dei mondi
Guardian, poi ch' ebbe tal dimanda udita,
Disse, volgendo i fieri occhi iracondi,
Qualcuno ha pria di me l' opra fornita;
E, nato quel ch' è nato, a che potrìa
La creante giovar possanza mia?

346.

(—25-26) Ed io, Signor, produssi coll' estreme
Penitenze ai creati gli alimenti;
L' erbe e le piante aumenteranno e insieme
Con esse le famiglie dei viventi.—
E col duolo e il furor ch' entro gli freme
Sparì Rudra col suon di tali accenti,
E andò sul monte Magiavàn, le austere
Tremende penitenze a sostenere!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la diciassettesima Lettura del Sauptika Parva, intitolata*: « Il colloquio di Crisna e Judistira, ossia la cagione della collera di Rudra »,

* * *

LETTURA DICIOTTESIMA

—

(VAISAMPAJANA RACCONTA)

347.

(XVIII 1-2) E Crisna ancor narrò : Quando compito
Fu il Juga Crita, ed ebbe il Cali inizio,
Gli Dei tutti si uniro e, giusta il rito,
Celebrar desiando un Sacrifizio,
Poichè il pingue libame ebber fornito.
E data norma a ogni opera ed uffizio,
Tra lor, per ciascun Dio, l' accordo si ebbe
Quanta parte alla mensa eletta avrebbe.

348.

(—3-4) Ma, non sapendo quanto e qual Dio fosse
Rudra, i Celesti del convito offerto
Niuna fecergli parte. Si riscosse
Il Dio del veder sè cosi diserto,
E pieno di sue collere si mosse,
D' una pelle di daino ricoperto.
A turbar quella Sacra, con un carco
Di frecce, e prima fabbricossi un arco.

349.

(—5-6) Son quattro i Sacrifici : quel del Mondo,
O Làuchica, è il primier ; lo Specïale,
Quello che Crija nomasi è il secondo ;
Il Domestico o Grìhja è il terzo ; e tale
È il quarto, il Nara, o Umano, che giocondo
Rende agli umani il vivere mortale;
Da questi quattro Sacrifici tutto
L' Universo ebbe origine e costrutto.

350.

(—7-8) Per foggiar l' arco il Dio dalla ricciuta
Chioma dal primo e insiem dal quarto prese
La materia, e poichè n' ebbe compiuta
La forma, cinque cubiti il distese;
La corda indi adattò col fil tessuta
Del Mantra; ed apparìan sul bello arnese,
Le quattro parti pur del Sacrifizio
Scolpite con mirabile artifizio.

351.

(—9-10) Furente il Dio colà dove si univa
Lo stuol divino, seco l' arco tolto,
Di sacro alunno in veste, soprarriva,
Ma dal vel gli traluce il fiero volto;
La terra e i monti tremano, la viva
Fiamma si spegne, cade giù travolto
A terra il vento, vanno alla ventura
In ciel le stelle errando, per paura.

352.

(—11-12) Langue del sole il vivido fulgore,
La tranquilla beltà scema alla luna,
Quanto lo spazio stendesi, un vapore
Fumido involve tutte cose e abbruna;
I celesti colpiti di terrore
Non san trovar via di salvezza alcuna,
E più di ogni altro aspetto li spaventa
La fiamma là del sacrificio spenta!

353.

(—13-14) Colla più forte delle sue quadrella
Il Dio, nel suo furore, il cor trafisse
Del sacrificio; e in forma di gazzella
Quello, col sacro Fuoco, via fuggisse;
Ed elevossi al Ciel, fulgido in quella
Nuova forma tra stelle erranti e fisse;
E pur Rudra, per quanto da' suoi guardi
Remoto gisse, il proseguìa coi dardi!

354.

(—15-16) Come dal divin ceto fu sparito
Il Sacrificio, sparve sulla faccia
D' ogni Iddio lo splendore, onde, stupito,
Nessun di lor più sa quel che si faccia.
Fu allor che Rudra Siva, infellonito,
Rompea coll' arco a Savitàr le braccia,
Strappava a Baga i begli occhi lucenti
E all' errante pastor Pusàno i denti.

355.

(—17-18) E cogli Dei pur se ne gìano in bando
Del Sacrificio i Genî, e come dièrsi
Alla fuga parecchi barcollando
Cadean privi di sensi al suol riversi;
E il Dio dal collo scuro, sghignazzando,
L' inseguìa e dispergea per tutti i versi;
E vibrando spandea l' arcato corno
I colpi formidabili all' intorno.

356.

(—19-20) Ma un grido alto gli Dei mandaro e tale
Che del grand' arco n' andò il nervo infranto,
E sì disteso quei tornossi, quale
Un' asta dritta. Si accostaro intanto
Al gran Dio, privo dell' arma fatale,
I Numi e avendo il Sacrificio santo
Lor compagno in persona, il gran Signore
Invocâr lor sovrano e protettore.

357.

(—21-22) E ingrazïato gittò dentro il mare
Rudra il suo sdegno, il quale avendo assunto
Ignea natura, là qual fuoco appare,
Dove vien l' elemento acqueo consunto.
E al monco Savitar degnò rifare
Le braccia d' oro, e a Baga, ricongiunto
In amicizia, i begli occhi lucenti,
E all' errante pastor Pusàno i denti.

358.

(—23-24) Risorse il Sacrificio e tornò il mondo
Al suo beato vivere quïeto,
E a Rudra il fior del latte puro e mondo
Offrir fu allora degli Dei decreto.
Turbasi l' universo se iracondo
È il Gran Dio, si tranquilla s' Egli è lieto;
Egli il dator di forza, Iddio sovrano
Al culto grato fu di Asvattamano.

259.

(—25-26) Sì di uccidere i tuoi figli capace
Fu Asvattamàn, per quanto prodi e forti,
E tutti pur di sua mano l' audace,
I Pànciali, col re infelice, ha morti.
Or fa che il tuo pensier mettasi in pace,
Nè di Drona al figliuol dà tutti i torti;
Fu il Gran Dio che con lui strinse tal patto;
Or fa quel che da te deve esser fatto!

Qui ha termine nel Mahābhārata *la diciottesima Lettura ed ultima del Sauptika Parva, intitolata:* « Il sacrificio di Dacsa e la riconciliazione di Rudra cogli Dei ».

NOTE.

Stanza 1. — Dopo la battaglia del XVIII giorno, combattuta nel Kurukshetra e terminata con la vittoria definitiva dei Pāṇḍava, i tre eroi Kaurava, Açvatthāmano, Kṛpa, suo zio materno, e Kṛtavarmano, per sottrarsi alla furia dei nemici, lasciando il re Duryodhana ferito a morte sul campo, prendono il cammino della fuga, che è qui descritta. Il racconto è posto in bocca di Saṅǵaya, il Sūta, ossia auriga ed araldo del vecchio e cieco re Dhṛtarāshṭra, al quale esso, testimonio oculare, racconta, sera per sera, gli eventi della giornata, e qui continua la narrazione cominciata nel libro precedente. S'intende che il Sūta, il quale era poeta, non poteva altrimenti descrivere, in tutti i particolari, i fatti da lui raccontati, se non per mezzo di una divina visione, nella sua mente accolta, la quale era per lui quello press'a poco che la dettatura od ispirazione della Musa per l'Aedo greco.

Stanza 4. — Qui appare come principal narratore Vaiçampāyana, un Brāhmano alunno di Vyāsa (il supposto autore del Mahābhārata) e recitatore del poema alla Corte di G'anameǵaya terzo discendente dell'eroe Arǵuna — Egli fa parlare il re Dhṛtarāshṭra col suo interlocutore Saṅǵaya, eroe epico e guerriero poeta, la cui entratura come narratore è circoscritta alle diciotto giornate della grande battaglia.

Stanza 7. — Vidura, fratello naturale di Pāṇḍu e Dhṛtarāshṭra, come quegli che era nato al padre di essi da una schiava, se ne stava bensí coi Kaurava, ma si distingueva tra essi per saggezza e prudenza; e, non altrimenti che Antenore tra i Trojani, deplorava la guerra dissennata e funesta; e, studiandosi di calmare gli animi, consigliava ad ogni occasione la pace.

Stanza 10. — Il Niagrodha (*Nyagrodha* « dai rami spingenti in giù ») è la *Ficus indica*, albero enorme, che dai molti suoi rami stesi orizzontalmente altri ne gitta che scendono verticalmente a terra, formando altrettante quasi colonne di un gran tempio silvestre.

Stanza 18. — Garuḍa è l'uccello mitico in forma di aquila, re della razza alata e nemico dei Nāghi o serpenti, ai quali mosse una fiera battaglia. Figura come il volatile portatore del Dio Vishṇu, ed è al pari di esso simbolo del sole attraversante gli spazi celesti e vincitore e sgominatore delle tenebre. Il paragone di questo gufo coll'aquila Garuḍa si appoggia probabilmente sopra la rappresentazione mitica del sole tramontato, come « il veggente in mezzo alle tenebre ». E

tale simbolo si può vedere nel Gufo di Athena, figlia di Zeus (Γλαῦξ e γλαύσσω, splendere, γλαυκός caeruleus).

Stanza 19. — Questo racconto epico si presenta come esemplare dell'apologo fondamentale del libro III del Pan̈ćatantra, intitolato kākolukikā, ossia la battaglia tra le cornacchie e il Gufo (*Uluka*, lat ulula, ulucus. Benfey-Pantschat. I. 335). La descrizione accenna ad un uccello mitico, paragonabile alla grande aquila Garuḍa, di color rossastro, sceso dal cielo e nemico del nero stuolo delle cornacchie. (Vedi la relativa nota dell'Introduzione).

Stanza 24. — Questa e altrettali massime dell' utilitarismo politico, applicato anche agli usi della guerra, si possono leggere nei Nītiçāstra, sebbene nelle leggi e consuetudini degli Kshatri la guerra fosse regolata da norme cavalleresche. Ma qui il nostro eroe ricorre alla dottrina che meglio si conviene al suo caso particolare e risponde al dubbio ond'è tormentato circa la legittimità dell'impresa da lui ideata. Le convenzioni cavalleresche concordate tra i Kaurava e i Pāṇḍava al principio delle ostilità non erano state da questi ultimi osservate.

Stanza 27. — Si è tradotto col nome comune di esercito il nome indiano Ahshauhinī, che è propriamente un corpo d'armata, composto di tante migliaia di elefanti, tante di carri da guerra, tante di cavalli e tante di fanti. Negli undici eserciti di Duryodhana, come nei sette di Yudhishṭhira, si contavano pur quelli dei loro alleati.

Stanza 29. — Diçaṃ prāćīm samāçritya è riferito dal Pavie ai Pan̈ćāla « Vers l'est ou ils se sont ritirés » mentre giustamente il traduttore indiano Prātapa C'handra Rāy lo fa dipendere da Svanaḥ « the frightful clatter comes to us from the east » (?) — Allo Çloka 5 (stanza 2) è pur detto che i tre eroi volsero il cammino verso oriente. Pare quindi che debba intendersi « movendo verso oriente ». Anche Manmatha Nath Dutt traduce « come to us from the east ».

Stanza 31. — Sul primo tetrastico (1ª mezza ottava) annota il Rāy: « The verse seems to be obscure ». Ed è veramente oscuro per la sua estrema concisione. « Sic enimvero nunc ista opera adgrediendum, ut illius similis effectus (conclusio) sit, etiamsi in negotio arduo (improbo, male facto) ». La traduzione del Rāy non riesce molto più chiara del testo: « Truly, although the Pāndavas have achieved such difficult feats, even this should be the result of those feats ». Egli ha supposta una allusione ai Panduidi, come appare dal breve commento apposto in una nota: « Açvatthāman seems to justify his own cruel purpose by regarding it as a iust consequence of the dreadful slaughter made by the Pāndavas ». A me sembra che il *similis effectus* accenni ad un eccidio dei Pāṇḍava, simile a quello che essi hanno perpetrato sui Kaurava. Il Pavie: « C'est de cette

manière qu' il faut agir en vérité pour arriver à un pareil dénouement, même à l'aide d'une action inique ». Il senso mi par giusto e chiaro, salvo che non bene ci quadra il *de cette manière;* non essendosi ancora da A. rivelato il suo disegno; onde *ista opera* (etenakarmaṇā) pare si debba intendere « coll' opera che dobbiamo intraprendere, che io ho in mente ». — La distinzione di ogni Sezione (*Parva*) in Letture (Adhyāyās) accenna allenecessarie pause del lettore o recitatore (Pāṭhaka, Vāća ka) le quali, ora più brevi, ora più lunghe, rispondono generalmente a distinti momenti o passaggi del racconto. La recitazione pubblica ci spiega l'uso di nominare fuori del verso il personaggio che prende la parola, il quale uso non si è seguìto in questa traduzione se non pel narratore epico ed il suo ascoltatore.

Stanza 33. — Sul senso del secondo tetrastico (2ª mezza ottava) vanno un po' a tentone i traduttori. Il Pavie traduce: « Tous (les hommes) sont emprisonnés dans ces deux nécessités, les plus élevés comme les plus infimes, ceux qui s'occupent activement dans la vie, comme ceux qui se retirent hors de la vie pratique ? » Bene il Rāy: « All purposes, high and low, are dependent on a union of those two. In the world it is through these two that men are seen to act as also to abstain ». Ma commenta: « What Kripa wishes to inculcate is that bot action and inaction (*succes and failure* — pravṛttāc, ća nivṛttāçća) spring from these two, viz. destiny and exertion ». Ad ogni modo ai due ultimi versi possono sostituirsi i seguenti:

E così avvien che muova altri solerte
All' opra, ed altri si rimanga inerte.

Stanza 34. — Parǵanya, Dio del temporale benefico, datore della pioggia (Rigveda, V, 17).

Stanza 38. — Il Rāy calca un po' troppo sul senso del testo, traducendo: « is not be seen » cioè: non si vede, non si avvera il caso che l'azione sia infruttuosa e l'inazione fruttuosa. Tal senso sarebbe contrario alla tesi delle due cause cooperanti all'effetto delle umane azioni, cioè il Destino e l'Opera. Infatti il testo dice soltanto: durdarçāu tāv ubhāvapi « ambo haec difficilia sunt visu » (bene il Pavie « sont deux cas difficiles à rencontrer »). Il nostro moralista non esclude qui i casi in cui l'operosità od energia volitiva è inutile, sebbene egli svolga una dottrina molto favorevole al libero arbitrio. Si può confrontare con questo discorso del vecchio eroe indiano il luogo classico del Machiavelli (Del Principe—Cap. XXV) dove, trattando del potere della fortuna nelle cose umane, riconosce, quanto bisogna, le ragioni del fatalismo o determinismo, ma pure rivendica i diritti del libero arbitrio, stimando, con calcolo approssimativo, « che la fortuna sia arbitra della metà delle nostre azioni, ma che ancora ella ne lasci governare l'altra metà, o poco meno, a noi ». La proporzione tra i due termini varia però notevolmente, secondo la condizione dei tempi e dei luoghi in cui l'uomo nasce e vive.

Stanza 39. — Si accenna nel primo tetrastico all'effetto eudemonologico dell'umana attività, ben segnalato dai moralisti sperimentali, a capo dei quali sta Aristotele. Il traduttore indiano, che io vo citando, commenta benissimo questo passo con una frase tutta moderna: « I, e. such a person is never overcome with despair and misanthropy ». La sua traduzione suona : « They that are addicted to action are always inspired by the desire of earning good ». Meno esattamente il Pavie: on voit les gens habiles affectueux et désirant le bien ». Nath Dutt, sulle orme del Rāy, « active men are always inspired by the desire of earning good ».

Stanza 47. — Il secondo verso del primo çloka : Anārambhāttu kāryāṇāṃ nārthaḥ sampadyate kvāćit, « Nisi manu negotia adgrediamur, non consilium perficitur ullomodo » (Pavie: Avant d'avoir mis la main à l'oeuvre on n' obtient jamais un résultat) è saltato nella versione del Rāy , dove la numerazione dei versi di questa Lettura , che nel testo di Bombay, da me seguito, è di versi 35, si ferma al numero 34. È anche omessa la formola conclusiva: nātra kāryāvićāraṇas « non heic dubitationi locus ». Anche il Dutt si ferma allo Çloka 34.

Stanza 56. — Sull'origine delle caste, negli stessi sacri libri indiani si riferiscono diverse tradizioni (V. Muir, Sanscrit Texts, I). Ad es. in un luogo del Çatapatha Brāhmana (Op. cit. pag. 20), i Brāhmani son detti provenire direttamente da Brahma e gli Kshatri da quella emanazione di Brahma, che furono gli Dei attivi e gagliardi, come Indra ecc. Nel Purusha sūkta (Rigv. X, 90), i Brāhmani diconsi usciti dalla bocca e gli Kshatri dalle braccia del Dio supremo. La dottrina seguita da Açvatthāmano, presentandoci così i Brāhmani come gli Kshatri emanati direttamente da Brahma e parte della sua essenza, i primi partecipi « del sapere più elevato » (*vedam agryam*), i secondi « della suprema maestà », (*teg'a uttamam*), viene ad affermare un particolare diritto divino degli Kshatri, indipendente da ogni supremazia brāhmanica.

Stanza 61. — Questo Dio è Çiva Rudra, il Genio del temporale , al quale si dà per insegna il tridente chiamato Pinākа, che è veramente un' asta trisulca (figura del fulmine). Al suo collo azzurro ed alla sua tinta rosso-scura già si accenna nel Yaǵur e nell' Atharva Veda. Gli armenti sono particolarmente esposti alle furie di Rudra, Dio montanaro, che perciò è invocato col nome di Paçupatis (Pecudum potens).

Stanza 64. — Gotama è il nome di un antico Rishi o Sapiente, da cui si crede disceso Gautama padre di Kṛpa, detto anche Çaradvat e suocero di Droṇa. Nel secondo tetrastico, col termine *Sauptike* (*nell' assalto notturno*), è significata espressamente la circostanza la quale ha dato il titolo al libro.

Stanza 70. — È omessa la traduzione degli çloka 15, 16, nei quali ricorre una variazione de concetto espresso nella stanza 67. La traduzione letterale di tal passo così suona: « E dopo aver fatta strage di quelli tu, a giorno chiaro, esulterai come Indtra, dopo l'uccisione del grande Asura. Tu sei capace di vincere l'esercito dei Pañćāla, come il distruttore dei Titani, adirato, vinse l'esercito dei Daitya ».

Stanza 75. — Açvatthāmano associa alla memoria del padre, uccisogli a tradimento, quella del suo re, pure a tradimento ferito a morte, e del disastro toccato alla parte, per cui ha combattuto. Il Pavie ha stranamente franteso questo ultimo tratto (St. 29) L'immagine poi dell'ultimo verso: vārivega ivārṇavam « sicuti aquarum impetus mare (adauget) » mi parve, a prima vista, tradita colla frase « comme un *torrent* accroît l'océan » che è un manifesto controsenso. Qui si tratta di un impeto d' acque straordinario, che non ammette alcuna determinazione delle cause che lo hanno prodotto (tempesta, maremoto ecc.). E la mia interpretazione trovai confermata da quella del Rāy: « As a rush of waters enhances the sea ». Anche il Dutt schiva il torrente, e traduce « rush » (impeto, corso impetuoso, sommovimento).

Stanza 77. — Nel penultimo Çloka della Lettura il testo originale dell' edizione di Bombay porta un verso soprannumero: Tathaiva niçćitā buddhir eshā sādhu matā mama, « Ita equidem firmata cogitatio ista bene a me perpensa ». Tale formola conclusiva ad ogni modo cade qui molto a proposito. Essa fu omessa dal Rāy. Il Pavie così la dà tradotta « voilà ma détermination arretée, le sage dessein que j'adopte. »

Stanza 78. — Il Rāy non rende nella sua versione l'importante distinzione, espressa dalle parole testuali Dharmārthāu, tra il *Dharma*, ossia l'Onesto, e l'*Artha*, cioè l'Utile, comprendendo questi due termini nell' espressione « the considerations, the conclusions of morality ». Tale distinzione ha la sua importanza per la dottrina adottata dall'interlocutore, il quale, ammettendo le ragioni distinte del *Dharma* e dell'*Artha*, cioè, del diritto universale e del diritto individuale, crede possibile la loro conciliazione; epperò, approvando il disegno della vendetta sconsiglia al nipote l' assalto proditorio. Il Dutt, che anche qui calca le orme del Rāy, taglia pur esso corto, colla frase « he cannot understand morality ».

Stanza 81. — Lakshmī o Çrī è la Dea della buona fortuna. Vuol dire che l'efficacia del buoni consigli è sempre subordinata ad una certa capacità del consigliato ad apprenderli; il che concorda col senso assai chiaro degli ultimi versi. Questo secondo verso del 1.° Çloka é alquanto difficile nella sua aforistica concisione: Nivartate tu lakshmīvān nālakshmīvan nivartate « se expedit vero (i. e. a peccato) qui Fortuna adjutus, qui Fortuna non adjutus non se expedit ». Non fedele al senso letterale e inesattamente parafrasata mi sembra la versione del

Rāy, che risolve il detto verso nelle seguenti frasi : « He who suffers himself to be dissuaded, succeeds in winning prosperity; he that does otherwise, reaps misery ». Il Pavie sbriglia la fantasia a tutta carriera : « C'est l'homme heureux et non l'homme en proie au malheur qui s'abstient du mal...» ! È da notare che « peccatum » in sanscrito è detto pātaka « ciò che fa cadere » (*i passi traversi*), onde si rende manifesta la corrispondenza che ha con tal nome il verbo *nivartate* « se expedit, salvus fit ».

Stanza 87. — Con questa immagine del ponte della giustizia *dharmasya setuh*, il nostro eroe esprime l'idea del *jus belli*, l'idea, cioè, di un patto naturale che regola il procedere scambievole dei combattenti. Il Pavie cancellò questa immagine così significativa, traducendo : « ils ont jadis renversé cette barrière de cent façons ».

Stanza 88. — Il fatto è narrato nel Karṇa Parva (VIII, 90). Il carro di Karṇa, figlio del sole, l'Achille dei Curvidi, fu fatto affondare a bella posta in una pozza da Çalya, re di Madrā, che lo conduceva per far dispetto a quell'eroe, creduto di umili natali, (cioè figlio del cocchiere Adhiratha, cui la madre Kunti lo aveva affidato dopo il parto clandestino), ed al quale per ordine di Duryodhana doveva esso prestare l'ufficio di auriga, in cui era espertissimo. Di tal momento si valse Arǵuna. Çikhandino guerriero Panduide, era una femmina (la giovinetta Ambā) mutata in maschio e di cui Bhīshma, conoscendola per quel che era, schivava il combattimento. Arǵuna, appostandosi dietro le spalle di Çikhandino, potè, saettando, colpire da presso l' eroe Bhīshma, che altrimenti gli avrebbe dato di sè buona ragione ! L' un tratto e l' altro fu consigliato da Kṛshṇa.

Stanza 91. — Açvatthāmano allude qui alla dottrina religiosa, la quale comminava contro i violenti la pena della trasmigrazione di grado inferiore nel corpo di vili e molesti animali, e che si può vedere particolarmente dichiarata nel lib. XII del Mānavadharmaçāstra.

Stanza 101. — Certamente quella immagine del riflesso molteplice delle sembianze di Vishṇu nell'atmosfera ardente esalata dalla persona di Çiva rivela la tendenza ad esaltare questo Dio sugli altri due Dei della suprema triade indiana. Ma rimane sempre il dubbio se qui si tratti del riconoscimento espresso di un distinto culto Çivaitico, o semplicemente dell'affermazione della natura identica delle due Divinità, Çiva e Vishṇu — Nello Çloca 17 il cielo tenebroso si vede segnato dalle figure di Ǵanārdana (l'eccitatore degli uomini) che è lo stesso Vishṇu-Kṛshna.

Stanza 102. — Allusione al fuoco mitico (Vaḍava) sito nel più profondo dell'oceano e inestinguibile al contatto delle acque, che sono anzi da esso consumate.

Stanza 103. — Il *Yuga* è uno dei quattro periodi della grande circonvoluzione mondiale (*Kalpa*) il termine del quale è annunziato da fenomeni portentosi, come questo del cadere le meteore dentro il sole.

Stanza 112. Umā è la stessa che Durgā, personificazione della Çakti, ossia energia potenziale di Çiva. Ricciuto, o dal crine intorto come una chiocciola, (Kapardin), viene pure chiamato il Rudra del Rigveda, a figurare, credo, il nembo spanto ed arruffato. Hara è « colui che prende o possiede (lat. heres) » Anche proprio del Rudra vedico è il qualificativo « abitator dei monti » (Giriça). Sul carattere ascetico di Çiva e sulla sua insegna del tridente si è detto nella Introduzione. All' equiparazione delle prerogative kshatrie e brāhmaniche allude probabilmente codesta sua duplice eccellenza nell'ascetismo e nel valore eroico (tapasā vikrameṇa ća). Bhaga « distributore, ricco liberale » è già adorato nel Panteo vedico come uno degli Aditya, o Genî solari; e nella mitologia brāhmanica figura come il Dio della ricchezza, il Pluto indiano (anche lui accecato, come il greco). La leggenda dell'accecamento di Bhaga per opera di Çiva, si riferisce verosimilmente alla visione mitica del Genio della tempesta, interruttore della luce solare.

Stanza 116. Dei molti nomi che compongono la Litania di Çiva parecchi alludono alla sua natura di Dio della tempesta e del fuoco fulgurale, quali: Carvà, Saettante; Kapardin, Dai capelli attorti; Nīlakáṇṭḥa, Colloscuro; Hiranyakàvaća, Dall' usbergo d' oro; Giriça, Abitator dei monti; Tripuraghātin, Distruttore delle tre città (s' intendano le città fabbricate dagli Asuri nello spazio atmosferico, la superiore di oro, la mezzana di argento, l' inferiore di ferro); altri accennano alla sua professione ascetica, come Sthānu, Immobile; Çmasānavasin, Frequentator dei cimiteri; Kṛttivāsasa, Vestito di pelle; Khaṭvāngadharin, Che tiene il teschio inastato; Taponishtḥa, Fermo nella penitenza; Tapatāṃgati, Rifugio dei penitenti; Brahmaćarin, Religioso ascetico. Altri indicano i suoi rapporti con diverse Divinità, quali sarebbero; Umāpati, Sposo di Umā; Umābhūshanatatpara, Occupato negli ornamenti di Umā; Gaurīhṛdayavallabha; Caro al cuore di Gaurī; Kumārapitar, Padre di Kumāra (il Dio della guerra); Mahāgaṇapati, Il Capo della grande schiera (cioè dei Maruti); Dakshakratuhara, Assalitore del Sacrificio di Daksha. Altri infine proclamano la sua supremazia, e sono: Içana, Ishvara, Imperante, Signore; Mahādeva, Il Gran Dio; Ananta, Infinito; Parebhyaṃ parama, Sommo dei sommi; Viçvarūpa, Onniforme, ecc., ecc. Si potrebbero aggiungere i soprannomi descrittivi delle sue insegne, come: C'andramaulibhūshana, Che ha per ornamento il corno lunare; e Vṛshabhavāhana, che ha per cavalcatura un toro.

Stanza 125. In questi tratti e nei seguenti si può vedere una specie di apoteosi del ceto K s h a t r i o. L' accozzamento del tipo militare col monacale, che qui si avverà nell' adoratore di Çiva, ha questo significato: che l' armonia più effettiva di questo mondo, la più necessaria al suo normale andamento si ottiene con quella disciplina che associa il pensiero contemplativo coll' azione estrinseca, il pietismo collo spirito pugnace, la quale, quanto si discosta dall' ortodossia brāhmanica, tanto si conforma alla dottrina del S ā n k h y a Y o g a, secondo che trovasi svolta nella B h a g a v a d g ī t ā. Sulle vicende storiche di simile fusione del sacerdozio e della milizia, che segna, in diversi tempi e presso diversi popoli, il passaggio dalla sovranità jeratica all' eroica, derivando i guerrieri il loro mandato immediatamente dalla Divinità, anzichè da una casta superiore, rimangono a fare molte interessanti indagini. — Çiva, protettore, compagno e commensale dei militi inspira ad essi, insieme col furore marziale, la virtù ascetica nutrice dell' eroismo. Occorre appena notare come la pittura dei guerrieri « variamente ornati, procedenti in bell'ordine ecc. (St. 124 e seg.) » molto si distacchi da quella dell' Orda orribile e diversa, che si affolla ai fianchi di Çiva; quasi volesse dire che la guerra, infine, è la più bella delle tante forme, con cui si compie tra gli uomini la legge del conflitto mondiale.

Stanza 129. Lascia qualche dubbio la traduzione che il Rāy ci dà della frase: ye ća yasyanti na smayam, letter. « et qui nunquam in admirationem rapientur » coi termini: who are never elated in pride (they are never elated with pride. Dutt). Ma poco prima aveva pur detto « free from pride » (a m a t s a r ā ḥ). Vero è che il Vocabolario di Boehtlingk dà a s m a y a, oltre il significato di « Wunderung, Staunen », anche quello di « Selbstgefühl (« sentimento di sè »). A me pare che qui si debba intendere « lo stupore e il turbamento prodotto da un incidente o pericolo improvviso », il che consuona con ciò che innanzi è detto della baldezza ed allegria militare. Anche l' uso del *futuro* mi sembra che suffraghi a questa interpretazione. Perciò mi pare che abbia ben colto nel segno il Pavie traslatando: « Qui ne sont plus sujets au trouble qui résulte de la surprise ».

Stanza 130. Si sono omessi gli Çloka 39 e 40, dove la descrizione, o si direbbe la caricatura, del tipo soldatesco è spinta ad un v e r i s m o eccessivo, come si può vedere nella traduzione del Rāy « Some had long lips, and the limbs of some were very long . . . . ». Ma questa materiale rappresentazione della gagliardia del soldato si trova pure nei romanzi cavallereschi del Medio Evo « Voici l' idée qu'on se faisait au XI, XII et XIII siècle des qualités corporelles d' un chevalier » (Portrait de Thibault du Plessis) « Il a le corps grand, très développé, bien membré; il est large d'épaules, la poitrine bien en chair, les bras longs et les poings bien carrés, les yeux brillants comme ceux du faucon, etc. » (Littérat. franç. par Ch. Gidel. Chap. IV. Les Chansons de Geste).

Stanza 131. La presente descrizione del corteggio di Çiva, supera ogni esempio di sublime grottesco che ci possa offrire la poesia epico-romanzesca, la quale in tal genere molto abbonda, e mostrasi più inventiva, senza paragone, e più audace che l' epopea classica. Nella creazione di siffatti mostri entra pure l' immaginazione estetica, in quanto che essa raccozza e compone in determinate figure tali parti che in natura appaiono tra loro le più disparate e repugnanti; al fine di rappresentare quell' ideale del brutto, del ributtante e dell' assurdo, che ci rispecchia un aspetto vero e reale pur troppo del mondo vivente. Qualche cosa di simile alla masnada di Çiva troviamo nel Furioso (Canto VI, St. 61 e seg.), là dove si descrive l' *iniqua frotta* mandata dalla maga Alcina contro Ruggiero, per impedirgli l' andata al regno di Logistilla. L' allegorismo di tale descrizione, che un lettore indiano potrebbe scambiare per un brano dei suoi poeti, non può sfuggire a chi bene la consideri:

Non fu veduta mai più strana torma,
Più monstruosi volti e peggio fatti;
Alcun dal collo in giù d' uomini han forma,
Col viso altri di scimie, altri di gatti;
Stampano alcun con piè caprigni l' orma;
Alcuni son centauri agili ed atti;
Son gioveni impudenti e vecchi stolti,
Chi nudi, e chi di strane pelli involti;
Chi senza freno in s' un destrier galoppa, ecc.

Stanza 134. La mano ehe teneva afferrato l' arco era protetta da un involucro di cuoio contro il rimbalzo violento della corda, dopo scoccato il dardo. In un Inno del Rigveda, che si può chiamare « L' Inno dell' arco » (VI, 75), ma posteriore certamente all'era vedica, si accenna a codesto guanto dell' arciere: « Intorno all' avambraccio si attorciglia il guardamano, come un serpente; il quale, esperto com' è di tutte le schermaglie, rintuzza il forte cozzo della corda, come un uomo che protegga l' uomo ».

Stanza 136. Il sacrifizio di A ç v a t t h ā m a n o rende immagine dell' iniziazione al N i r v ā n a Brāhmanico, fine ultimo della Bhakti o devozione spirituale perfetta, al quale si perviene colla profonda meditazione od estasi mistica S a m ā d h i. Çiva infatti è qui identificato col Brahman neutro, come « Signore del presente, del passato e del futuro, ed Anima del Tutto, V i ç v ā t m a, che ricetta in sè tutti gli esseri ed in tutti gli esseri è insidente. » Il suicidio di A. diventa sacrificio, in quanto che egli, vedendosi intercetta ogni via all' azione impostagli dalla coscienza, sente il dovere di rinunziare alla vita che aveva consacrata alla vendetta del padre. L'eroe, non altrimenti che il contemplante, non riconoscendo più alcuno scopo degno nella sua esistenza, anticipa il suo transito nell' Anima universale. — Quanto al modo di terminare la vita gittandosi

sopra un rogo, all' uopo preparato, l' India ci offre non pochi esempi, non pure leggendari ma storici, alcuni dei quali ci sono stati anche testimoniati dagli storici greci. — A ṅ ǵ i r a s fu in origine un soprannome di Agnì, Dio sacrificale, epperciò riguardato come « messaggero » (ἄγγελος, ἄγγαρος Pers.); ed Angirasidi fu il nome di una famiglia di R i s h i, specialmente addetti al culto del Fuoco, tra i quali è annoverato B h a r a d v a ǵ a, il padre di D r o ṇ a. Anche per parte della madre K ṛ p ī, sorella di K ṛ p a e figlia del Rishi G a u t a m a Ç a r a d v a t, Açvatthāmano era Angiraside.

Stanza 140. Anche questo Çloka 64 (Rāy 63) non mi pare esattamente interpretato dal Rāy. Esso suona « K u r v a t ā t ā t a s a m m ā n a ṃ t v ā ṃ ć a ǵ i ǵ ṅ a s a t ā m a y ā — P a ṅ ć ā l ā ḥ s a h a s ā g u p t ā ḥ m ā y ā ç ć a b a h u ç a ḥ k ṛ t ā ḥ » Letter.: « A me, o bone, honorem faciente (Crisnae) et te cognoscendi cupido Panciali enixe defensi et miracula multifariam facta sunt. » Il Rāy « For honouring him and at his word (?) I have protected the Pānchāla and displayed diverse kinds of illusion ». Il Dutt: « For honouring him and at his request I have *idem ut supra* ». Ç i v a si scusa avanti al suo nuovo protetto di non avergli per lo innanzi dato il suo aiuto, adducendo da un lato che proteggeva i P a ṅ ć ā l a per riguardo a K ṛ s h ṇ a, dall'altro che aveva bisogno di conoscere lui A ç v a t t h ā m a n o alla prova, per vedere se esso era veramente lo strumento di cui poteva valersi per la distruzione dei Paṅćāla stessi, ormai decretata da K ā l a, ossia dal Destino.

Stanza 148. La circostanza del barlume ond' era illuminata la tenda di D ṛ s h ṭ a d y u m n a è supposta come necessaria alla scena descritta, in cui A ç v a t t h ā m a n o vede il suo nemico dormente, lo desta ecc. Del resto, il termine testuale d h ū p a i ḥ significa propriamente « con suffumigi, con profumi accesi ». (Nel Dizion. di Boehtlingk « D h ū p a, der beim Verbrennen von Räucherwerk aufsteigende Rauch » — e in quello di Monier Williams « D h ū p a, the vapour proceding from fragrant gum or resin »). L' incandescenza quindi non è una circostanza aggiunta, ma implicita alla qualità del profumo.

Stanza 162. Questo Çloka 41 ci presenta un nodo alquanto intricato. Il testo accenna a tre modi (t r i d h ā « trifariam ») onde A ç v a t t h ā m a n o si copre di sangue la persona, i quali sono distintamente chiosati da Nīlakanṭha che li riassume, concludendo con queste parole « t a i ḥ t r i b h i ḥ p r a k ā r a i r e v a r a k t o k s h i t o n a t u s v a d e h a s y ā n y e n a p r a h ā r ā d » « hisce tribus modis equidem sanguine conspersus e r a t, non vero ulla sui corporis ab alio inflicta plaga ». Il Rāy riferisce il t r i d h ā non già all' u k s h i t o, con cui è evidentemente legato, (t r i d h ā r a k t o k s h i t o ' b h a v a t) bensì ai colpi della spada « that were of three kinds ». Ma di queste tre maniere di ferire colla spada non vi è alcun cenno in altra descrizione di battaglia del MBh. Il Dutt segue la traccia del Rāy, non tenendo però conto del t r i d h ā, e traduce

« Making his foes to tremble by the repeated blows of his sword. » Il Pavie si tiene fedele al senso letterale, sebbene nol chiarisca abbastanza « Par le triple effet de leurs mouvements convulsifs, des coups violents du glaive, ed des blessures, l'arme (?) rougie etc. » — Cala « K ā l a », è « il Tempo » personificato come il Genio della Morte, di cui Y a m a, Dio degli inferni, è ministro.

Stanza 166. Sono qui nominati i figli di Draupadī, P r a t i v i n d h y a a lei nato da Y u d h i-s h t h i r a, Ç r u t a k a r m a n da A r ǵ u n a, S u t a s o m a da B h ī m a, Ç a t a n i k a da N a k u l a e Ç r u t a k i r t i da S a h a d e v a.

Stanza 171. Chi è questo Sicandino, la cui uccisione è particolarmente segnalata tra le altre parecchie compiute dal nostro eroe? A m b ā, figlia del re di K a ç i, era stata rapita a forza da B h ī s h m a, togliendola senza saperlo al fidanzato del suo cuore, per darla in isposa a V i ć i-t r a v ī r y a figlio di Ç a n t a n ú e a lui succeduto nel trono dei B h ā r a t a. La fanciulla, renitente a quegli sponsali, fu alfine restituita da B h ī s h m a al fidanzato di lei, che duramente la ributtò, e quindi disperata si gittò, vittima volontaria, sul rogo, invocando vendetta sul rapitore. Rinasce poco dopo quale figlia del re D r u p a d a, ma dalla madre è presentata al padre, desideroso di prole virile, come maschio, ed è quindi, col nome di Ç i k h a n d ì n, educata come un giovane Kshsatrio. Ma, avendo avuto dal Dio Ç i v a il dono di poter cambiar sesso, fa questo cambio temporaneamente col Y a k s h a S t h ū ṇ a k a r ṇ a (un Genio dei boschi, da lei trattato con molta umanità e cortesia) e ritornata alla reggia, prosegue la sua educazione guerresca, sì da diventare uno degli eroi più temuti ed infesti ai Curvidi. Ma B h ī s h m a, ben consapevole che nel giovane eroe Ç i k h a n d ì n rivive la fanciulla A m b ā, si schiva d' incontrarlo, non volendo commettere un' azione indegna, quale sarebbe quella di combattere contro una femmina. Si approfitta A r ǵ u n a di questa preoccupazione del fortissimo eroe B h ī s h m a, e, tenendosi riparato dietro le spalle di Ç i k h a n d ì n, lo assalta e lo uccide. Tale il motivo della collera che si desta in A ç v a t t h ā m a n o al primo vederlo.

Stanza 172. I Badraci o P r a b h a d r a k a (« I belli o scelti ») sono i compagni di armi di Ç i k h a n d ì n, da lui stati scelti tra i giovani guerrieri più leggiadri. Si hanno altri esempi di simili aggregazioni elettive. Tale quella dei S a ṃ s a p t a k a o « congiurati », che formano una schiera di prodi risoluti a vincere o morire e stretti intorno a S u ç a r m a n re dei Trigarta. Tale quella dei S o m a k a, o Somacidi (St. 164), così chiamati da un antenato della famiglia di Drupada, che combattono affiancati, a D ṛ s h ṭ a d y u m n a, il principe Pańćāla. Si può riscontrare questa usanza con quella degli antichi Germani, della quale c' informa Tacito (Germania 13), voglio dire la costituzione delle clientele militari (comitatus), formate mediante una certa natural selezione e legate strettamente al loro principe da vincolo di giuramento « unde magna principum aemulatio cui sint plurimi et acerrimi comites. »

Stanza 181. Il Pavie interpetra Syandanāgrena « avec l' éperon de son char », che si può giustificare etimologicamente, perchè *agra* oltre al significato aggettivale che ha nei composti nominali, come qui sarebbe il caso, di « ottimo, eccellente », ha pure quello sostantivale di « punta, estremità , apice ». Ma che la estremità anteriore del carro avesse uno sprone o rostro non risulta da altre descrizioni di battaglie dell'epopea indiana.

Stanza 183. Sono omessi gli Çloka 91, 92, che nella traduzione del Rāy suonano « Elephants and steeds breaking their chords passed excreta and urine. Many causing great confusion huddled together etc. » Si ripetono gli stessi incidenti precedentemente descritti del cadere dei fuggenti a terra ed esservi calpestati dai cavalli e dagli elefanti — Alcune altre ripetizioni ed amplificazioni, aggiuntevi dai diascheuasti , le quali si lasciano scorgere ma non dànno tanto nell' occhio , non ho creduto doversi escludere dalla traduzione.

Stanza 201. Sringi (Çṛṅǵaya) è il nome di un popolo confederato coi Pańćāla e che aveva sua stanza presso ai Matsya, ai Madra, anch' essi amici dei Panduidi, nella regione Nord-Ovest, tra il corso superiore della Yamunā e quello dell' affluente più orientale dell' Indo, la Çatadrū.

Stanza 202. Questa particolaritá descrittiva espressa dal verso 2 dello Çloka 149 « prityā ćoććhair udakroćanstathaivā sphoṭayan stalān » « prae laetitia elata voce clamabant et pariter manus discutiebant » è omessa dal Rāy, che chiude la sentenza col primo verso dello Çloka : « how they also had slaughtered thousands of Panchālas and Srinjayas ».. L' atto delle mani cui qui si accenna è, secondo i commentatori, quello di batterle rapidamente con violenza sulle braccia e sulle spalle. Esso ha una importanza speciale e caratteristica nella scena qui descritta. A questo punto non è ancora arrivata la traduzione del Dutt.

Stanza 203. Nella nuova edizione di Bombay il verso 2 dello Çloka 154 suona: Kasmāddhate kshudraṃ kārmedaṃ kṛtavān āsau « cur nam ille , Duryodhana occiso , hoc vile facinus patravit ? » mentre nelle precedenti si legge kshudre, in luogo di kshudraṃ. A queste attenendosi il Rāy traduce « For what reason, after the slaughter of the wretched Duryodhana, did the great bowman do this ? ». Ma, non sembrando conveniente che Dhṛtarāshtra, nella presente circostanza, dia a suo figlio l' appellativo di vile e malvagio, parve anche a me preferibile la lezione kshudraṃ, che si riferisce al Karma, l'azione commessa da A., la quale, per sè stessa, poteva dirsi contraria alle norme della nobile milizia.

Stanza 221. È qui scolpitamente effigiata la virtuosità ipocrita dei Panduidi e scoperto il falso fondamento della loro morale informata all'osservanza della legge religiosa, ossequendo alla quale

essi si acquistano fama di uomini giusti e pii, mentre non si fanno alcuno scrupolo di usare qualsiasi mezzo, per quanto esso sia iniquo di fronte all' etica naturale, il quale conduca al fine che si sono proposto.

Stanza 225. P u r a ḥ k ṛ t y ā s a r v a p ā r t h i v ā n , « in fronte praecedentes habens omnes reges ». Il Rāy benissimo traduce, parafrasando, come era necessario, il p u r a ḥ k ṛ t y ā « meeting with those mighty carwarriors (that have preceded thee) », ma si è preso un po' troppo di libertà sostituendo i *guerrieri* a *tutti i re*; poichè la compagnia dei re, nella quale Duryodhana stava per entrare, era quella appunto che impediva ai suoi tre amici di seguirlo. Inoltre la frase ultima « we are indulging in such lamentations » pare troppo debole rispetto al testuale d h a k s h y a m a h e « urimur, excruciamur ».

Stanza 226. V a l h i k a o B a l h i k a è nome persiano (Balkh = Battriana), ed accenna ad un principe straniero, alleato dei Curvidi. Quando lo si volesse identificare, come fanno alcuni, con Somadatta (che però è nome indiano), si dovrebbe tradurre « Somadatta Vallica ». Somadatta fu padre dell' eroe B h u r i ç r a v a (Πολύκλειτος), ucciso da A r ǵ u n a , contro la legge della buona milizia (*Astradharma*), mentre si trovava alle prese con un altro guerriero — Il re del S i n d h u è G' a y a d r a t h a, cognato di Duryodhana, di cui sposò l'unica sorella e che, essendo stato cagione della uccisione di A b h i m a n y ú , unico figlio di Arǵuna , ebbe da questi la morte. I V a l h i k a e i K a m b b r o ǵ a (Persiani), i Ç a k a (Suti) ed i Y a v a n a (Gioni), insieme coi popoli rivieraschi dell' Indo, stanno dalla parte dei Curvidi.

Stanza 231. Sono qui nominati i due principali eroi dei Kaurava. Uno è Bhīshma , il primo figlio di Çantanù, natogli dalla Dea Gangā, il quale, avendo rinunziato ai diritti che poteva avere alla real successione , si diede a vita ascetica e contemplativa , pure adempiendo egregiamente gli uffici di guerriero e supremo capitano nella grande guerra. — L' altro è K a r ṇ a figlio di Prithā e del Dio Sūrya, ond' essa lo aveva miracolosamente concepito, e che, esposto dalla madre e raccolto dall' auriga Adhiratha, venne poi educato e singolarmente onorato nella corte di Duryodhana. La caduta di Karṇa (fraudolentemente colpito da Arǵuna), di fronte al Sole cadente, che avvolge la sua spoglia con un fascio dei suoi più vivi raggi , seguita dal compianto insieme e dal plauso degfi Dei e dei Maharshi è dalla sua trasfigurazione celeste (MBh. VIII, Lett. 91-96), è uno dei luoghi piú splendidi della poesia Mahābhāratiana. — Perciò alcuni critici, che si appagano delle ingegnose ipotesi , ritengono che con questa apoteosi di Karṇa terminasse il supposto antico e genuino poema, il quale aveva per fine di celebrare la causa gloriosa ed infelice dei vinti.

Stanza 232. Il testo ci presenta qui una di quelle espressioni sommamente, concise che si prestano a diverse probabili interpretazioni « S u h ṛ d ā ṃ d u ḥ k h a m u t s ṛ ǵ ā n », « amicorum

vel amicis infelicitatem (dolorem malum) relinquens ». O si riconosce immediato il rapporto del verbo col complemento indiretto u t s ṛ ǵ ā n, ed è ovvia la traduzione del Pavie « fut soutrait á la douleur qui dévorait ses amis ». Colla quale concorda quella alquanto libera, che ci dà il Lefmann nel suo sunto « spirò e lasciò quei tre al loro lutto. » Ma quel rapporto si può anche intendere diversamente, facendo dipendere s u h ṛ d ā m da d u ḥ k h a m, cioè, il dolore cagionato dagli amici, e non già dagli amici ivi presenti, ma da quelli morti in battaglia, e in tal caso meglio si raccomanda la traduzione del Rāy « Casting off his griefs for all his (slain) kinsmen », e bene a ragione il re cessava di rimpiangere gli amici morti, poichè li sapeva vendicati.

Stanza 234. Qui è da notare un piccolo divario di lezione tra il testo seguito dal Rāy e quello della nuova edizione di Bombay, nel quale invece di Ç o k ā r t h a ḥ p r a d r a v a m, « dolore percitus festinavi » che sta scritto in quello, si legge Ç o k ā r t h ā ḥ p r a d r a v a n « dolore perciti festinaverunt » ; piccolo divario, ma che produce un notevolissimo mutamento di senso. Colla seconda lezione nasce una grande confusione, poichè essi i tre guerrieri sarebbero corsi in fretta alla città (?) « se retirèrent rapidement vers la ville (Pavie) »; senza dire che, riferendo ad essi il D r o ṇ a p u t r a s y a n i ç a m y a k a r u ṇ ā ṃ v ā ć a ṃ « Filii Dronae audiendo miserabilem vocem », non si capisce davvero a quale voce di Droṇa si alluda — Tutto diventa chiaro, se si legge Ç o k a r t h a ḥ p r a d r a v a m, riferito naturalmente al narratore Sańǵaya, che, udita la voce del figlio di Droṇa (o la voce giá corsa intorno al fatto di lui), accorse subito di buon mattino in città a darne avviso al vecchio re con cui discorre « Having heard these piteous lamentations of Drona 's son, I came away at early dawn towards the city », (Rāy).

Stanza 235. Ecco qui un altro piccolo nodo anfibologico. « D u r m a n t r i t e n a t a v a » « in malo consilio tui » si può intendere così obbiettivamente « e pel mal consiglio dato da te », « by thy evil policy » (Rāy), come subbiettivamente « pel mal consiglio da te accettato » « par suite des mauvais conseils qu' on te donnait » (Pavie). Questa seconda interpretazione mi è sembrata più plausibile, come quella che meglio rispecchia la parte sostenuta dal vecchio re D h ṛ t a r ā s h ṭ r a nella politica dei Curvidi, ne' cui errori si era lasciato trascinare per eccessiva condiscendenza verso i figliuoli; mal consigliato, per giunta, dal suo ministro K a ṇ i k a e dal cognato Ç a k u n i. In questo punto Sańǵaya cessa definitivamente dal suo ufficio d'informatore, e di tal fatto adduce la ragione, cioè, l'aver perduta l' ispirazione, ossia la visione soprannaturale, sopraffatto dal dolore per tale ultimo disastro. Il Rshi V y ā s a gli aveva largito il privilegio della chiaroveggenza divina, perchè potesse dare al vecchio re minuto ragguaglio dei fatti della guerra, anche non standovi presente; e tal privilegio gli è tolto nel momento che il destino dei Curvidi si può dire compiuto. Sottentra direttamente nell'ufficio di narratore V a i ç a m p ā y a n a, l' espositore del poema nella corte del re G' a n a m e ǵ a y a, il quale, del resto, aveva pure esposti i racconti del S ū t a, o auriga poeta, confidente di D h ṛ t a r ā s h ṭ r a.

Stanza 239. P ā ṇ ḍ u ebbe due mogli, P ṛ t h ā o K u n t ī, figlia del re dei Y ā d a v i S ū r a e quindi sorella di Vasudeva, padre di K ṛ s h n a, e M ā d r ī, figlia del re di Madra. Dalla prima nacquero i tre maggiori Panduidi Y u d h i s h ṭ h i r a, B h ī m a e A r ǵ u n a; dalla seconda i due minori, i gemelli N a k u l a e S a h a d e v a. S ā t y a k i, chiamato anche Y u y u d h a n a, è capo di un popolo compreso nella gente dei Y ā d a v i, i S ā t v a t a, che egli conduce nella grande guerra, segnalandosi per attività e intrepidezza fra tutti gli alleati dei P ā ṇ ḍ a v a.

Stanze 243-245. Gli Çloka 17-20 arieggiano il s e c e n t i s m o della poesia indiana artificiosa, succeduta alla classica. Alcune immagini sbardellate sono state un po' smorzate nella traduzione. Abbiamo dapprima « l' oceano di D r o ṇ a, che ha cavalli baldanzosi invece di mostri marini, elefanti invece di ceti e balene, archi frementi e vibranti per turbini, fregi luccicanti di guerrieri in cambio di perle, il fischio delle corde e delle frecce e il battere delle palme pel muggito delle onde » ; e più sotto si descrive « l' incendio di B h ī s h m a di cui le saette sono le fiamme, mira il vento eccitatore, il tintinnio dell'arco e il battere delle palme il crepitio, i proiettili sono le libazioni del Soma che lo nutrono » ! Per fortuna qui si è arrestata la bizzarria dell' Achillini indiano, che volle ritoccare in questo punto il testo dell' A i s h i k a. Tutto il rimanente del racconto, sebbene non sia della stessa vena delle prime letture, non distacca molto dalle medesime e per l' invenzione poetica e pel carattere dello stile epico.

Stanza 252. U p a p l a v y a è la capitale dei M a t s y a, sui quali regnava V i r ā ṭ a, il re che accolse ospitalmente i Pāṇḍava, ignoti e travestiti, nel 13° anno del loro esiglio, e che, dopo il re dei Pańćāla, fu il loro più potente alleato, nella guerra contro i Kaurava. La figlia di V i r ā ṭ a, U t t a r ā, sposò nell' occasione di tale alleanza, A b h i m a n y u, figlio di Arǵuna, e da esso procreò quel P a r i k s h i t che doveva continuare il lignaggio dei Paṇḍu-Bhārata. Ed alla corte di V i r ā ṭ a, in U p a p l a v y a, trovò riparo colle altre donne, durante la guerra, la suocera di lei, K ṛ s h ṇ ā D r a u p a d ī.

Stanza 259. Si accenna qui al P r ā y a « partenza, rinunzia, abbandono » pratica votiva, con cui una persona si dispone e consacra alla morte, standosi prostrata e immobile ed astenendosi dal cibo, per ottenere da altri la concessione di una grazia. Così nel R ā m ā y a ṇ a (A y o d h y a k h a n d a VIII, IX) la seconda moglie del re Daçaratha, Kaićeyī, per ottenere da lui il dono desiderato, cioè, l' esiglio del figliastro Rāma, entrata nella camera degli sdegni, si butta, spoglia d' ogni ornamento, sulla nuda terra col proposito di morire, se il re non acconsentirà alla sua domanda.

Stanza 264. V ā r a ṇ a v ā t a è il nome della villa regale, dove i Panduidi, andati ad abitare, per effetto di una trama ordita da Duryodhana dovevano morire arsi, dandosi il fuoco alle pareti,

spalmate di resina, dal complice guardiano Puroćana (I. Ǵatugṛha Parva; Il libro della Casa di resina). Ma Bhīma, avvertito da Vidura, potè salvare i suoi fratelli e la madre, incendiando egli stesso la casa e trasportando quelli a braccia per luoghi disastrosi e inaccessibili. Durante questa fuga accade l' avventura detta « L' uccisione di Hiḍimba (Hiḍimbavapha) (I. Lett. 152; 1 e seg.) il quale è un Rākshaso gigante, a cui Bhīma riesce a pare la morte, per una intesa avuta prima colla sorella, la gigantessa Hiḍimbā, di lui innamorata, e dalla quale esso genera il gigante Ghaṭotćaća, una specie di Morgante, che milita dipoi nel campo dei Panduidi.

Stanza 265. Allude al fatto di Kīćaka, auriga e capitano del re Virāṭa, narrato nel Virāṭa Parva (IV. Lett. 14-1 e seg.). Incalzando egli colle sue istanze amorose la bella Draupadī, che serviva in quella corte in condizione di cameriera della regina, fu ucciso da Bhīma, che, travestito da donna, lo trasse nel tesogli agguato. Così Indra aveva riscattato sua moglie Paulomī figlia dell' Asura Puloman. Costui, padre di Indra stesso, fu da lui ucciso; mito analogo a quello di Giove, detronizzatore di Crono, suo padre e marito di sua sorella.

Stanza 273. Il Brahmaçiras « Testa di Brahma » era un arco divino che il Rishi Agastya aveva regalato a Droṇa, e Droṇa ceduto a suo figlio, e il cui proiettile aveva una potenza distruttiva magica e fulminea. Ma Açvatthāmano, riconoscendo la superiorità del disco missile di Arǵuna (in cui è riprodotta l' arma famosa di Vishṇú), tenta ogni modo per farselo dare, in ricambio della sua Testa di Brahma. Il carattere simbolico di questo episodio salta agli occhi. Esso vuol significare l' inferiorità della potenza armata degli Kshatri rispetto a quella dei Brāhmani. È da notare come Açvatthāmano, sebbene riconosca in Kṛshṇa il Nume incarnato, al quale dà il suo nome di Govinda (il Dio pastore, il trovatore delle vacche), pure abbia il coraggio di sfidarlo, con isperanza di vincerlo. E la narrazione del suo ardimento è così fatta che ci fa pure sottintendere nel narratore un certo sentimento di simpatia e di ammirazione per l' eroe Curvide.

Stanza 279. — Arǵuna (Brillante) è detto anche Phalguna (Rosseggiante). Gāṇḍiva è il nome proprio dell'arco divino che il Dio Varuṇa cedette ad Agni, ed Agni ad Arǵuna, quando volle averlo ausiliare per la distruzione della selva Khāṇḍava (I. Lett. 222 e seg.) infestata da mostri, Nāghi, Rākshasi ecc., ed alla cui difesa pur vegliava il Dio Indra. Hanuman è il mitico re delle scimmie, alleato di Rāma. Del duello di Arǵuna con Çiva (chiamato anche Çankara, « benigno, propizievole ») si è detto nell'Introduzione.

Stanza 280. Sanatkumāra, o Sanatsuǵata « Il sempre-giovane: o l' eterno-nato » è un figlio di Brahma ed uno dei progenitori dell'umana schiatta; una specie di seconda per-

sona ipostatica del Dio creatore, il quale interviene talvolta, in forma corporea e visibile, come rivelatore dei supremi misteri. Come tale è invocato e introdotto da Vidura presso il re Dhṛtarāshṭra, al quale, durante una notte, espone un intiero trattato di alta filosofia (Sanatsuǵātīya. V Lett. 41, e seg. episodio famoso, per la peregrinità e profondità della dottrina quasi altrettanto che la Bhagavadgitā). Pradyumna è il figlio nato a Kṛshṇa da Rukminī; e collo stesso nome è designato Kāmadeva, il Dio dell' amore.

Stanza 281. — Dvārakā « la città delle molte porte » è la capitale di Kṛshṇa posta all' estremità occidentale del Surāshṭra (Guzerate). — Vrishnide è il patronimico suo e dei suoi, derivato da Vrishṇi, capostipite di un ramo dei Yādavi, e da cui discese Vasudeva, padre di Kṛshṇa e di Balarāma. La stirpe dei Yādavi si rattacca con Yadu alla dinastia lunare, onde discendono i Bhārata, Panduidi e Curvidi. Una tribù dei Vrìshnidi, col nome di Dāçarha, è quella cui appartiene la famiglia di Kṛshṇa. Kṛshṇa è figlio di Devakī, mentre la madre di suo fratello Rāma è Rukminī.

Stanza 285. Anche nel Rāmāyaṇa (Adikaṇda, VI) sono celebrati i cavalli nati in Kambhoǵa. I cavalli di razza generosa i Principi indiani se li facevano venire dall'estero, e per lo più dalla Persia: dove il Lassen pone i Kambhoǵa (Kamoge o Kamoze); così essendo chiamati i primi abitatori dell' Hindukusch (Paropanisadi), i quali si estendevano sino alla riva destra dell' Indo.

Stanza 286. I nomi di questi cavalli sono significativi; Çaiva il felice, o appartenente a Çiva; Sugrīva, dalla bella cervice; Meghapushpa, fiore di Nuvola; Valāhaka, nembo o temporale. I due primi erano aggiogati al timone (Dhur); i due ultimi erano invece attaccati all'asse (pārshṇi) sporgente dalle ruote. La Māyā è l' illusione o potenza magica del Dio, qui dipinta o figurata comechessia sopra una bandiera (Dhvaǵayashṭir); sull' asta della quale vuolsi intendere posata l' acquila Garuḍa. Il divino artefice è nel testo distinto col nome di Viçvakarman « tuttoprante » che si presenta già nel Rigveda come una ipostasi di Agnì.

Stanza 290. Si accenna al Gange. Bhagiratha fu un pio re della dinastia solare, che, per purificare le ceneri de' suoi maggiori, i figli di Sagara, fulminati dal Dio Demiurgo Kapila perchè vollero addentrarsi nel seno più profondo della terra, in cerca dello scomparso cavallo sacrificale, fece discendere dal Cielo la divina fiumana (Gangā), valendosi a tal uopo dell' aiuto di Çiva, che la raccolse prima sulla sua testa. (Rāmāyaṇa, Adikhaṇḍa XL-XLIV). Bhagiratī perciò rimase come uno dei nomi del Gange, e propriamente del suo ramo originario più occidentale.

Stanza 291. Açvatthāmano si mostra qui cosperso di cenere e di grasso sacrificale

(g h ṛ t a) e rivestito dell' erba K u ç a usata nelle cerimonie sacre, perchè si è iniziato alla vita ascetica in compagnia dei santi R s h i, sotto la direzione di V y ā s a.

Stanza 300. — N ā r a d a è un R s h i divino, ossia D e v a r s h i, il quale adempie con P a r v a t a l'ufficio di messaggero tra gli Dei e gli uomini ed è come il Genio della pace e della conciliazione. Qui entra in iscena il personaggio mitico di V y ā s a, estraneo alla vera azione epica del MBh., ma pure nella medesima artificiosamente intromesso, sotto specie di fargli esercitare una cotale vigilanza tutoria sulle due famiglie dei Kaurava e dei Pāṇḍava e che si direbbe, meglio che una persona, un simbolo personificato, rappresentante del Genio brāhmanico, informatore e moderatore della tradizione epica nazionale. La leggenda della sua nascita getta non poca luce su questo suo carattere. Il R s h i P a r ā ç a r a, in un suo pio pellegrinaggio, incontra la figlia di una Apsarasa (Ninfa celeste), la leggiadrissima S a t y a v a t ī (la Verità), dimorante in mezzo alle acque della Y a m u n ā (nella regione dove la Saga collocò il teatro delle epiche battaglie), e generò da essa V y ā s a, che nato in una isola (D v ī p a) del detto fiume fu sopran-nominato D v a i p ā y a n a. Dopochè S a t y a v a t ī divenne moglie di Ç a n t a n ù e madre di V i c ī t r a v ī r y a, erede del trono dei Bhārata, esso V y ā s a, colla legge del N i y o g a o Levirato, generò dalle due mogli vedove di costui i due figli D h ṛ t a r ā s h ṭ r a e P ā ṇ ḍ u. Tutto ciò vuol dire che la materia dell'Epopea, già creata certamente dai Rapsodi e poeti popolari, fu in sèguito dal sapere brāhmanico elaborata e riordinata. E V y ā s a, come personaggio epico, ci rispecchia lo spirito conciliativo ed equanime della primitiva redazione brāhmanica. Egli si mostra bensì favorevole ai Pāṇḍava, ma punto ostile e implacabile verso i Kaurava, quale ad es. si rivela Kṛshṇa; e in questo luogo medesimo è a notare l'indulgenza che usa con Açvatthāmano, il quale d'altra parte ricorre e si affida alla sua tutela.

Stanza 321. — Non so se del mito originario onde è derivata la leggenda dell' Ebreo errante si sia data una spiegazione soddisfacente, epperò inclino a credere puramente fortuita l' analogia che si scopre tra essa e la condanna di Açvatthāmano. Pure il nome persiano di Ahasverus (lo stesso che l'Assuero, K h s h a v a r s h a, o Serse, del libro di Ester) fa supporre che la leggenda tragga origine dall' oriente ariano, anche pel suo intendimento antigiudaico o antisemitico, pel quale l' inventore si sarebbe valso di una antica e già nota leggenda mitologica. Il personaggio di Assuero, come tipo di principe vile e crudele, si può anche riscontrare nella leggenda storica riguardante il Serse famoso.

Stanza 323. — Di P a r i k s h i t si dà una doppia etimologia, 1° da K s h i « incolere » quasi « colui che stende l'impero » Colonizzatore, Περικτίων; allusione alla restaurazione del regno dei Bhārata; 2° da K s h i « delere, destruere » ricordante la distruzione temporanea della stirpe. Comunque sia, a questo nome venne associata l'idea della restaurazione del regno dei P ā ṇ ḍ u - B h ā r a t a,

già prenunziata nei libri continuativi del MBh., col nuovo regno di Yudhishṭhira continuatosi tacitamente per 15 anni; e coll' immaginario Açvameda (sacrificio ippico) con cui Arǵuna avrebbe ottenuto pel fratello l' omaggio di tutti i re della terra! (Açvamedhika Parva).

Stanza 329. — Con queste parole Bhīma accenna al carattere eroico di Draupadī, quale veramente si spiega e mantiene in tutto il poema. Essa è una donna di alto sentire e tempra energica, la quale, adempiendo scrupolosamente i suoi doveri di madre di famiglia, conserva la sua intiera indipendenza, svatantryam; rianima colle esortazioni più efficaci il coraggio di Yudhishṭhira, coi propositi più arditi spinge i suoi all' azione, caldeggia la guerra ad oltranza, ed è la consigliera delle imprese più ardue e rischiose, di cui Bhīma è esecutore. Ma questo tipo di eroismo femminile ricorre in più altri personaggi. Nessuna madre spartana ispirò a suo figlio più nobili e virili sentimenti di quelli che udiamo espressi nelle Esortazioni della Kshatria Vidulā a suo figlio Saṅǵaya (MBh. V. 4494-4697), che si possono leggere tradotte in «Metrical translations from Sanscrit Writers» di J. Muir, il quale aggiunge ad esse la seguente nota: «The women of Rajpoots, as represented by Colonel Tod in his Annals of Rajasthan, maintain in more recents times the character of heroism ascribed to Vidulā in his passage of MBh. Like the ancient Germans or Scandinavians, the Rajpoot consults her (the women) in every transaction. The annals of no nation on eart record a more magnanimous instance of female loyalty. The Rajpoot mother claims her full share in the glory of her son, who imbibes at the maternal fount the first rudiments of chivalry».

Stanza 344. — C'ukrodha Bhagavān Rudro lingaṃ svaṃa ćāpyavidhyata. Tatpraviddham tathā bhūmau pratyatishthata «Iratus fuit Beatus Rudra et suum Lingam abscidit, abscissumque in terra abscondit». Nīlakanṭha chiosa «Lingaṃ prasavasāmarthyam meḍhrarūpeṇa avidhyata» «Lingam, scilicet procreandi facultatem sub penis figura abscidit». Il simbolo è molto significativo nella sua crudezza. La cessazione della vitalità e dei mali che l'accompagnano non potrebbe effettuarsi altrimenti nel mondo, che colla repressione dell'istinto sessuale. Tale repressione è stata posta come l'apice della spiritualità e della moralità da talune sette ipermistiche, quali furono i fanatici seguaci del culto di Cibele, e, nei primi tempi del Cristianesimo, gli Encratiti, i Montanisti, i Catafrigi, gli Origeniani ecc. Ai nostri tempi riuscì a simile conclusione Arturo Schopenhauer, deducendo a filo di logica la sua etica dal pessimismo metafisico, cui s'informa tutto il suo sistema filosofico.

Stanza 347. — Munǵavan è un altissimo picco dell' Himālaya dove Çiva, il Dio montanaro, Giriça, va a fare le sue penitenze. Nella strana leggenda esposta in questa Lettura vuolsi vedere un sistema cosmogonico intrecciato e compenetrato col problema morale. L'incarico dato dal Gran Padre (il Brahman personale) ad un nuovo Iddio di creare i viventi, dopo di averlo prima affidato a Rudra, viene raffigurato come un atto inconsiderato e precipitoso. Ru-

d r a, vedendo il male congenito alla creazione, ne soffre anticipatamente, ne fa penitenza e s' indugia all'opera. Gli effetti della creazione di cui fu autore il divin Demiurgo, a lui sostituito, gli dànno ragione. Il domma che il B u d d h a pone come prima V e r i t à, quello del dolore inseparabile dall'esistenza, trovasi chiuso germinalmente in questa leggenda, la quale, ispirata ad un vero e proprio concetto pessimistico, vale ad illustrare quanto si è detto delle speciali attinenze del culto di Ç i v a col Buddhismo. Ç i v a R u d r a, come coeterno al Gran Padre, epperò salutato nella innanzi riferita Litania col soprannome di Nonnato, « Aǵa », non può tollerare di essere tenuto in non cale dagli Dei preposti come sommi reggitori a questa o quella parte della vita mondiale. Di qui la sua discordia con essi, manifesta specialmente nella distruzione del sacrifizio di D a k s h a, sebbene alla medesima segua un tal quale accordo scambievole. E D a k s h a rappresenta l' attività creatrice di B r a h m a, come autore della *generazione quadripartita* (Dei, Asuri, uomini ed animali), simboleggiata nelle quattro facce e quattro braccia, onde quello è figurato. Fa certo maraviglia, a prima giunta, il vedere come K ṛ s h ṇ a stesso spieghi a Y u d h i s h t h i r a la possanza suprema di R u d r a Ç i v a, per la quale viene scusata e in gran parte giustificata l'opera nefasta di A ç v a t t h ā m a n o. Ma di tali apparenti contraddizioni nei fatti di Ç i v a si è già dato ragione nell' Introduzione. R u d r a Ç i v a è una personificazione del male, ma del male necessario, nel quale è travolta la stessa natura divina; è quindi un Dio tremendo e malefico, se si vuole, ma al tutto diverso da Arimane, in cui troviamo un vero tipo satanico, il quale opera il male, per ispirito maligno, e affligge e strazia la gente, pel piacere che ne prova, cosa davvero inconcepibile, anche quando pare di vederla verificata nel costume e nei fatti di taluni uomini!

Stanza 347. — Su questa fabbricazione dell' arco di Rudra il Rāy scrive una nota esplicativa (la sola di tutto il libro) che credo bene riportare: « N ī l a k a n t ḥ a explains the four kinds of sacrifice mentioned her as follows: — L o k a sacrifice means the desire cherished by everybody for being regarded as good; K r i y ā sacrifice means the especial rites performed on especial occasions; G r i h a sacrifice is the daily performance of those religious rites that are enjoined in the scriptures, such as the A g n i h o t r a etc. Lastly, N a r a sacrifice is the enjoyment by man of the things amidst which his life is cast. How the universe can be said to depend upon or to have sprung from these four kinds of sacrifice is more than what I can understand ». — A me par di vedere rappresentati nei quattro sacrifici i quattro periodi dell'evoluzione mondiale, cioè, i quattro Yuga onde si compone ogni Kalpa; ai quali periodi corrispondono, nell'ordine ctisiologico, l'unità sostanziale, la specie, il genere e l'individuo. Togliendo gli elementi materiali dell'arco dal primo e dall'ultimo sacrificio, il Dio Ç i v a R u d r a raccoglie in esso le potenze estreme del ciclo evolutivo. Tanto poi è dire che l'universo dipende, od è nato da tali quattro specie di sacrifici, quanto il dire che esso risulta dall'esplicazione dell'Unità sostanziale nella moltiplicità individuale, attraverso le specie ed i generi.

Stanza 351. — Il mito della deformazione di queste tre Divinità, per opera di R u d r a Ç i v a,

è antichissimo e si connette colla mitologia vedica. Poichè attributo mitico speciale di Savitàr (una delle figure divine del sole) sono nel Rigveda le *braccia d' oro*, così la cessazione della sua attività venne rappresentata dallo spezzamento delle sue braccia. E per essere l'altra divinità solare, B h a g a, riguardato come il *ripartitore* o *distributore*, si volle spiegare l'abbandono di tale ufficio coll' accecamento. Di P ū s h a n (figura del sole vespertino, pastore e custode delle strade) è detto nel Rigveda che egli non può nutrirsi d'altro che di poltiglia di orzo (allusione alla scemata forza assorbente dei raggi serotini ?) fu immaginato che avesse perduti i denti. Rudra, dunque, in quanto si oppone all'opera della novella creazione, è rappresentato come l'autore dei malanni toccati rispettivamente a quelle tre Divinità. Nella invocazione rituale, N ā n d ī, che ha luogo nei prologhi dei drammi indiani, nulla di più frequente e solenne, tra le lodi di Çiva, che, il ricordo della distruzione del sacrificio di Daksha da lui compiuta.

Stanza 359. Le ultime parole di K ṛ s h ṇ a sono improntate di quella sapienza che chiamano stoica, ma che si potrebbe, con più ragione, chiamare indiana; la quale pone la somma virtù nell' uso energico della volontà, ossequente in tutto alla ragione e svincolata da ogni affetto passionale; cosa certamente molto difficile, poichè generalmente l'uomo non opera con alacrità se non è mosso da passione; e chi si disappassiona diventa per lo più fiacco e restio all'operare. L' operosità virtuosa eccitata da impulsi puramente razionali, e che afferma potentemente l'arbitrio, districandosi dall'affetto, è senza dubbio il concetto più alto che gli uomini si sieno formati della moralità. Questa conclusione del S a u p t i k a viene a confermare quello che sopra si è ragionato circa il nesso, onde questo Libro X del MBh. si collega coll' intendimento finale del poema. Infine « il magnanimo eroe figlio di Droṇa » è giustificato della vendetta esercitata su Dhṛshṭadyumna ed i Pańćāla. La redazione o diascheuasi brāhmanica, non potendo dissimulare il delitto dell'uccisione proditoria di Droṇa, delitto consigliato da K ṛ s h ṇ a e profittevole alla causa dei Panduidi, poichè toglieva ai loro nemici un capo e maestro di guerra insuperabile, si studiarono di attenuarlo, introducendo nell'antico racconto la strana finzione che l'anima del padre, addolorato per l'annunziata morte del figlio, si separasse dal corpo e salisse al cielo, prima ch' esso ricevesse il colpo mortale. Ma è pur notevole che la giustificazione di A ç v a t t h ā m a n o, sia adombrata, in certo qual modo, nell' apparizione di V y ā s a (Droṇa Parva, Lett. 202), il quale lo consiglia di ricorrere a Çiva, per ottenere tali armi con cui possa cimentarsi vantaggiosamente coi suoi due maggiori nemici K ṛ s h ṇ a ed A r ǵ u n a. Dal racconto del S a u p t i k a traspare assai chiara l' intenzione d' innalzare la morale veramente umana, ispirata dal sentimento d' onore militare e cavalleresco su quella mistica e religiosa, fondata sull' ossequio alla legge jeratica.

AVVERTENZA DEL TRADUTORE

Si può far questione se della poesia epica indiana sia possibile dare una traduzione metrica, la quale, mantenendosi fedele al testo, soddisfaccia alle esigenze dello stile poetico italiano. Simili dubbî circa la possibilità di tali imprese non si risolvono altrimenti, che colla prova ben riuscita, la quale, nel dominio dell'arte, ha il valore medesimo che in quello della politica il fatto compiuto. Ma il discorrere un poco di tale questione, per quanto s'attiene al mio lavoro, non sarà inutile, poichè mi porge il destro di entrare in alcune considerazioni sul carattere poetico del Mahābhārata e sul metodo ermeneutico da me seguìto. Si deve anzi tutto escludere l'idea che lo spirito animatore della poesia si diffonda egualmente su tutte le parti dell'immenso poema, la cui formazione secolare trascende i modi ed i limiti della composizione letteraria, quale è da noi comunemente intesa. Tralascio di accennare a quelle parti, e non sono poche, in cui alla narrazione epica sottentra lo Smṛtiçāstra, o Trattato filosofico, etico giuridico, e dove l'interesse didascalico sbandisce ogni tendenza ed intenzione estetica. Ma nella narrazione medesima molti racconti sono puramente leggendarî e poco o punto poetici; appartengono, cioè, al genere degli Akhyāna e degli Itihāsa, compilazioni rozze ed informi, ordinate unicamente a custodia delle tradizioni, e, toltane la struttura metrica, estranee ad ogni arte poetica. Ben distinto da esso è il genere dei Kāvya, cioè, dei poemi elaborati dai Kavi, o poeti, del quale l'Alaṃkāra, o stile culto ed ornato, è un requisito essenziale. Non si vuole poi confondere il Kāvya epico, diremo della prima maniera o del *buon secolo*, col Kāvya seriore, che si rinchiude finalmente in quell'arte raffinata, dove lo sfoggio degli ornamenti, ossia il lustro retorico, sovrabbonda, a scapito dei pregî più sostanziali. Questa distinzione, nel racconto epico, tra il puro elemento fantastico della tradizione popolare e quel temperamento di fantasia e di riflessione, d'ispirazione naturale e di accorgimento artistico, onde si avviva la poesia, fa onore all'acume dei trattatisti indiani, oh! quanto piú cauti di quei

critici moderni, i quali estendono siffattamente i confini della poesia, da comprendervi tutto che esca o s'immagini uscito dalla fantasia popolare! La detta distinzione tra l' A l a ṃ k ā r a naturale e l' artificiale è un criterio cronologico di molto rilievo nella storia della poesia indiana, essendo fuori di ogni dubbio, per le prove arrecate dal Bühler (Die indische Inschriften und das Alter der indische Kunstpoesie), che nel 2° secolo avanti C. già aveva preso voga nelle scuole un A l a ṃ k ā r a ç ā s t r a, cioè, un'arte poetica, precettata e documentata cogli esempi dei classici, il che fa supporre che già parecchio tempo prima fossero conosciuti ed ammirati i modelli del bello stile. Ma, nell' A l a ṃ k ā r a naturale o classico, che precedette l' opera dei trattatisti, si hanno pure a distinguere diversi gradi e caratteri; onde ad es. quello del Mahābhārata è generalmente più semplice e più antico, che non quello del poema di Vālmīki, in cui l'arte, sebbene sempre pura, sanissima e netta di ogni manierismo, è tuttavia più appariscente, sta più sull' esquisito, e tiene, dirò, più del virgiliano che dell'omerico.

Sebbene i confini del mito e della poesia si tocchino e si confondano nelle tradizioni letterarie dell'antichità, è pur vero che la poesia non tardò a formarsi, per così dire, una giurisdizione sua propria e distinta dalla mitopea; talchè già negli Inni del Rigveda vi ha luogo a distinguere, in mezzo alle molte e diverse rappresentazioni fantastiche del mondo divino, quelle dalle quali ogni intendimento estetico va escluso, e quelle in cui esso chiaramente si delinea ed anche vivacemente si afferma. Ora in parecchie delle leggende, onde si compone il tessuto epico del Mahābhārata, l'arte figlia dell'immaginazione estetica non ha peranco compenetrato ed elaborato l'elemento fantastico e mitologico, in guisa da trasformarlo in una storia poetica. In codesti racconti degli antichi A k h y ā n a ed I t i h ā s a, ristretti alla rappresentazione antropomorfica del mito naturalistico, più o meno trasparente, la fantasia infantile e grossa dei rapsodi volgari, vagheggiatrice di portenti ed affascinata dal simbolismo religioso, piglia tutto il campo e non lascia alcuno spazio alla immaginazione poetica: a quella riflessione, dico, che intromettendosi nei racconti tradizionali, li trasfigura, adattandoli alla rappresentazione dei fatti umani e dei fenomeni morali. Il transito dalla leggenda mitica alla poetica si fece per gradi succes-

sivi e ad intervalli impercettibili; sicchè riesce impossibile il segnare nella tradizione leggendaria il punto preciso, in cui dalla prima si distacca la seconda. Nè l'elemento rudimentale, grezzo e teratologico della fantasmagoria primigenia, refrattaria ad ogni concetto estetico, si separa nettamente e scompare del tutto nella elaborazione ulteriore e più finita, nei lavori d'arte, insomma, con cui il poeta, sull'ordito dei racconti strani e favolosi, intesse una storia verosimile di casi e di affetti umani.

Tali diverse forme del racconto leggendario, a cominciare da quella appena abbozzata del mito vedico, insino alla meglio elaborata e già trasformata in novella epica romanzesca, le troviamo tutte nel Mahābhārata collocate l' una presso l' altra, secondo che ha portato il lavoro eclettico dei compilatori e diascheuasti. Di qui la singolare importanza che ha la materia epica mahābhāratiana per chiunque imprenda a studiare la storia e la genesi naturale delle leggende mitiche in genere, non che di quelle proprie dell' India. E così si spiega come nel Mahābhārata, di costa a non pochi luoghi splendidi di bella e schietta poesia, ve ne siano molti altri in cui di vera e genuina ispirazione poetica non vi è fiato; dove non altrimenti che nelle raccolte leggendarie, conosciute col nome di Purāṇi, la concezione mitico-teogonica domina talmente sul racconto, che la figura umana vi appare come abbozzaticcia e sformata, e la poesia viene, per così dire, soffocata in sul nascere. Nella costruzione secolare del gran poema non tutti gli architetti furono e potevano essere artisti. Molte vetuste e informi leggende, nelle quali il simbolismo religioso aveva il sopravvento e si sbizzarriva colle più stravaganti fantasie, furono dai rapsodi raccoglitori e dai successivi redattori o diascheuasti allogate in quella specie di museo enciclopedico dell' epopea nazionale, anche dopochè altre leggende, già artisticamente rifatte e tirate a perfezione, vi componevano una bella serie di racconti epici, alla quale bene si addiceva il titolo di Kāvya. Il nome di Adikāvya, o poema per eccellenza, dato al Rāmāyana, presuppone l'anteriore celebrità di altri Kāvya, cioè, veri racconti poetici, come quelli che fanno parte del Mahābhārata. Il quale, più antico insieme e più moderno del Rāmāyana, pel gran tempo in cui fu tirata avanti la sua composizione, comprendendo, insieme coi Kāvya, un buon fondo

degli Itihāsapurāna e non piccola parte della Smṛti, è veramente un poema *sui generis*, e puossi riguardare come una vasta miniera, dove le vene dell' oro e di ogni altro più eccellente metallo, e diamanti e pietre preziose, si trovano stipate accanto ai diversi minerali e mischiate colla materia rocciosa, entrò la quale si sono formate. La stessa mole straordinaria dell' epico edifizio, il tempo impiegato a costruirlo, il disegno vario e particolare seguìto dai costruttori, la successione delle diverse redazioni escludono che esso si possa riguardare complessivamente e in tutte le sue parti come una creazione poetica.

Per le cose dette è facile comprendere come una traduzione poetica del Mahābhārata non si possa concepire altrimenti che come un lavoro di selezione, eseguito coll' intento di comporne una Crestomazia epica, la quale presenti volgarizzato quello che appartiene al Kāvya, lasciando da parte ciò che è semplice Itihāsa; salvo a darne altrimenti un transunto, come ha fatto testè egregiamente un dotto ed operoso Sanscrista italiano, secondo che ho accennato in una mia nota. Una tale Crestomazia, che potrebbe comprendere all' incirca una settima od ottava parte del poema, ci darebbe quel Mahābhārata a cui maggiormente può interessarsi la generalità delle persone colte, il Mahābhārata poetico. Il quale certamente non corrisponderebbe al presupposto Mahābhārata primitivo e genuino, cioè, a quella Baratiade primordiale, che si va cercando e non si troverà mai (perchè il principio germinale dell' embriogenia epica sfugge ad ogni particolare indagine e ricostruzione critica), ma bensì al Mahābhārata letterario, sbocciato con piena e rigogliosa fioritura in un dato periodo della storia civile dell' India. Il poderoso lavoro della Mahābhārata Forschung, che mira a sceverare nel gran poema le parti omogenee delle aggregative e a ricostruirne cronologicamente la composizione, potrebbe pure giovarsi dei risultati di questa selezione e coordinazione fatta secondo un criterio estetico. Il coordinamento dei libri poetici del poema sarebbe pure un avviamento alla ricostruzione organica del medesimo; essendo ovvio il supporre che sieno state composte in una determinata epoca della cultura indiana codeste parti del poema, contrassegnate da un vero ed autentico carattere poetico.

Anche l' Holtzmann, sebbene colla sua teoria delle successive redazioni o diascheuasi, sovrappostesi al testo primitivo del Mahābhārata, avvolga in difficoltà inestricabili l' impresa di ricostruirne la compagine organica originaria, dichiara tuttavia che, in mancanza di prove estrinseche, può giovare assaissimo a tal lavoro di cerna e di ricostruzione il criterio estetico, comechè la verità delle conclusioni, alle quali esso ci può scorgere, non possa essere che approssimativa (Zur Geschichte und Kritik des Mahābhārata I. p. 68-69). Infatti, pure affermando che l'attuale Mahābhārata risulti dal complesso di molte aggregazioni inorganiche, riconosce che parecchie parti del medesimo, dove si ritrae il carattere ed il costume dei principali personaggi e si disegna e colorisce l' azione epica nei suoi fatti capitali, « rivelano la mano di un solo e grande poeta » (ivi p. 89).

Il carattere epico del Mahābhārata non risponde certamente al nostro tipo classico, al tipo dei poemi omerici; sebbene certe somiglianze tra l' epopea indiana e la greca, in riguardo a talune forme e movenze dello stile, ci si affaccino, quasi fuggevoli immagini di quel fondo comune d'intuizioni religiose e mitologiche, ond' è figurato il mondo degli Dei e degli Eroi, nell' una e nell' altra epopea descritto. Ma molto maggiore è la somiglianza che si scopre tra lo stile di quell' epopea popolare rivestita di forme letterarie (il Mahābhārata Kāvya) e quello dell' epopea romanzesca italiana, che pure è un'antica poesia tradizionale artisticamente elaborata. Da tal connubio appunto della fantasia inventrice e naturalmente ispirata coll'ingegno riflessivo e disciplinato dall'arte uscì quello stile tipico dei nostri poeti romanzeschi: stile largo, diffuso, soprammodo colorito, a volta disuguale, ora povero e negletto, ora ricercato e ridondante, ma sempre mirabile per la feconda ed inesauribile varietà: dote questa per cui si privilegia sullo stile classico, al quale d' altronde cede il vanto della decorosa e perfetta misura; stile efficacissimo a ritrarre quel mondo di meraviglie che ci si para innanzi, così nell'epopea romanzesca come nell' indiana.

Il carattere romanzesco del Mahābhārata ce lo spiega molto bene Leopold von Schröder nella sua « Indiens Literatur » (XV Vorlesung), sebbene, considerando tale romanticismo come un prodotto spontaneo ed immediato della letteratura medievale dell'India (i primi cinque o sei secoli dopo

l'E. V. secondo l'ipotesi Mülleriana della *Renaissance*), lasci inesplicati i rapporti del medesimo colla vetusta materia epica tradizionale, e lo distragga dalla sua origine, la quale vuolsi cercare nell' intuizione eticoreligiosa connaturata alla coscienza degli antichi Indiani. Vuolsi dall' altra parte considerare che il maraviglioso dell' epopea nordica medievale (bretone o veramente germanica ch' ella sia di origine), del quale tanta parte ritrae la nostra epopea romanzesca, più alle tradizioni orientali si accosta che non alle classiche; se ben si riguardi alla sua particolare mitologia panteistica, dove la natura tutta ci si para innanzi come viva ed animata, popolata, dico, di genî divini, i quali, mischiandosi in ogni faccenda di questo mondo , secondano o combattono i conati umani. Veramente l'epopea indiana e la romanzesca hanno comuni taluni elementi estranei all'epopea classica. Il Gorresio ha pure avvertito la cosa in alcune note alla sua stupenda traduzione del Rāmāyana. Ma nel Mahābhārata i riscontri sono anche più frequenti e manifesti. Bene ivi si ritrovano parecchi dei così detti elementi romanzeschi : il dualismo cosmico (il mondo divino e il demoniaco) mischiato ed intrecciato nella lotta epica , la potenza magica incarnata in esseri dotati di qualità sovrannaturali, folletti , spiriti buoni e maligni , orchi , diavoli ecc. , la magia stessa trasfusa in cose inanimate, talismani , armi fatate , palagi e giardini incantati, l' azione di animali intelligenti e ragionevoli, l' intreccio verosimile dei casi più strani e curiosi, l' intensità e delicatezza degli affetti domestici , onde il maggior rilievo dato ai caratteri femminili, e infine l' esagerazione estrema della forza umana individuale , quasi immanenza della potenza divina nell' individuo. Accenno qui appena alla questione del possibile legame storico tra il nostro romanticismo e quello che chiamerò orientale anzichè indiano, perchè, fa pure di sè mostra , sin dal IX e X secolo dopo C. , nella poesia persiana, come bene ha dimostrato il Pizzi (Storia della Poesia persiana, vol. II, pag. 424-444) , in guisa da ricongiungersi colla prima apparizione della letteratura romanzesca medievale in Europa. Noterò soltanto, a questo proposito, come la definitiva redazione letteraria del Mahābhārata, pur riconosciuto il principal fondamento del poema nell' antica tradizione epica, venne ultimamente raccostata da autorevoli Indianisti, quali il Weber e Max Müller, ad un tempo

che di poco precede o segūe l'era volgare. Comunque ciò sia, sta il fatto che l'epopea nazionale indiana derivò dal suo proprio fondo romanzesco quel suo stile, che ci fa sentire parecchie consonanze con quello dell' epopea romanzesca italiana.

E questo stile epico, tutto italiano, e che comprende tipicamente le diverse maniere con cui lo usarono i nostri poeti del XV e XVI secolo, va strettamente connesso con uno schema metrico, senza il quale tal genere di poesia sarebbe addirittura inconcepibile, dico l' ottava rima. L'ottava propriamente detta nacque, come bene ha dimostrato il d'Ovidio, dall' ottava siciliana, risultante dall' accoppiamento di due quadernari; il che avvenne, a mio credere, perchè, volendosi l' ottava ripetere in un componimento un po' disteso, si sentì la necessità di distinguere i due ultimi versi con una rima comune e diversa dalle due precedenti alternate. Ma l' ottava così nata tardò pure qualche secolo a racconciarsi, perfezionarsi e diventare il metro epico per eccellenza. Essa offre invero un gran sussidio alla poesia narrativa: quello di portare nel periodo ritmico un giro ampio e ben definito, che, senza essere molto artificioso e complicato, si adatta ad una assai varia e ben snodata articolazione, quale non si può ottenere coll' esametro greco e latino e molto meno coll' endecasillabo sciolto, le cui variazioni toniche possono attenuare un poco, ma non mai levare il difetto della monotonia derivante dal sistema monostico. L' ottava rima invece, mentre da un lato colla strofa bene articolata cansa questo difetto, dall'altro, mediante le pause (stanze) a determinati intervalli, soccorre all' attenzione degli uditori o lettori, dandole modo di riposarsi e mantenersi alacre ed allenata ad una pur lunga recitazione. Chi, di grazia, reggerebbe all' udizione protratta degli 800 o 1000 versi sciolti corrispondenti ad uno dei Canti ordinari dei nostri poemi? E chi non sente come questi possano essere benissimo letti di filo ed ascoltati? Ciò avviene perchè la battuta distinta, o pausa, del periodo ritmico permette al pensiero dell' ascoltante di soffermarsi e contemplare un momento e, quasi, rigodersi il gruppo delle impressioni successivamente ricevute, durante la lettura di ogni singola stanza. E quel gruppo il poeta non lo ha già accozzato a caso, ma sì lo ha disposto e congegnato con un cotale dialettismo estetico. Il periodo dell' otta-

va non solo si presenta bipartito in due quadernari, che sono come la protasi e l'apodosi del periodo prosastico (partizione non sempre bene osservata), ma assegna un' articolazione speciale al secondo quadernario; il quale, mentre mantiene un certo legame col primo, mediante i due versi a rime alternate, se ne distacca con quella nuova snodatura che è il distico conclusivo a rime baciate. — Così avviene che la strofa epica italiana ci si presenti come un quadro, o un gruppo statuario, dove le singole parti acquistano significanza e rilievo dall' euritmia del tutto. — Perciò, considerando questa mirabile acconcezza dell'ottava a ripartire dialetticamente e simmetricamente i concetti, un grande filosofo, il Gioberti, ne esaltò il magistero tecnico sopra quello di ogni altra forma metrica italiana, e chiamolla « un tutto da sè, un piccolo mondo, un mondo armonico e finito come quello di Platone e di Aristotele » (Protologia vol. I. Proemio, XI).

Ebbene, l' epopea indiana possiede uno schema ritmico, che ha molta conformità colla nostra ottava rima. Esso è il doppio Çloka, che quei maestri di là chiamano Yugam o Coppia; ed è veramente una coppia di tetrastici; cosicchè, essendo lo Çloka costituito di quattro emistichi, o versi ottonari, ne risulta una vera strofa o stanza di otto versi; i quali, in mancanza della rima, si trovano per lo più legati nel Yugam dalla consimile testura prosodica degli emistichi a sede impari. Il vantaggio di tre sillabe che il verso italiano riporta sull' ottonario indiano è proprio quanto occorre per agguagliare, traducendo, mediante le forme analitiche della nostra lingua, quelle sintetiche del sanscrito, senza alcun soverchio sforzo, che pregiudichi all'andamento libero e naturale del discorso. In tal modo si verifica che il calco tratto dal doppio Çloka, voltandolo in italiano, ci dia lo schema di una bella e buona ottava, sicchè il traduttore, quando l'abbia tirata a finimento, coll' industria della verseggiatura e dello stile, possa, agli occhi del lettore non informato della cosa, farsi un merito che non gli appartiene, quello dell'euritmica disposizione dei concetti, la quale non è poca parte della naturale poetica eleganza. Nè io mi sarei già messo al cimento di tradurre poemi indiani in ottava rima, senza questa grande agevolezza che ho trovata per tal lavoro. Le distinzioni od articolazioni ritmiche del concetto compreso nel doppio

Ç l o k a sono nella mia ottava riprodotte tali e quali, salvi i rari casi di irregolarità verificata nello stesso metro testuale. — Ben fu notata da un insigne letterato italiano l'insufficienza del verso sciolto e la grande confacevolezza dell'ottava rima a secondare il movimento molteplice e frastagliato di quella poesia così ricca di colorito, così instancabilmente variata e copiosa di motivi, qual è l'epopea romanzesca (I. Del Lungo, nella Prefazione alle Metamorfosi di Ovidio tradotte dal Goracci). La stessa osservazione viene in acconcio circa l'uso dell' ottava rima quanto alla traduzione metrica italiana della poesia epica indiana. Io m' immagino che il poeta indiano , quando avesse dovuto comporre l' opera sua in lingua italiana, avrebbe indubbiamente scelta l'ottava rima; il metro che, meglio di ogni altro, accoppia alla squisitezza del magistero tecnico la musicalità agile e popolare ed accorda benissimo colla regolarità piana e maestosa la maggior vibrazione e varietà di toni; il metro più adatto ai rispetti improvvisati e alla solenne continuata recitazione del racconto.

Contro le traduzioni metriche si suol addurre l' impossibilità di conciliare la fedeltà ermeneutica colle esigenze tecniche della verseggiatura, specialmente se in esse si comprenda quella *tirannia* della rima , che da taluni si stima addirittura incompatibile cogli altri obblighi imposti al traduttore. Ma il bello poetico non si può altrimenti riprodurre e comunicare altrui che col linguaggio della poesia. Nè si deve dimenticare che dell'idioma delle Muse è parte essenziale l'armonia del verso, la musica più naturale del pensiero, perchè da essa veramente prende tono e rilievo lo stile poetico. Del sussidio del verso ben può talora far senza la traduzione, quando il ritmo della poesia da tradursi non trovi alcuna analogia e rispondenza nelle forme ritmiche della lingua in cui si traduce; come è il caso della poesia degli antichi Ebrei, dei Finni, dei Cinesi, dei Giapponesi ecc. La poesia tradotta, insomma, deve produrre sugli ascoltanti impressioni analoghe a quelle che ne riceve chi la legge od ascolta nella lingua originale. Se tale effetto non fosse possibile ottenerlo, bisognerebbe rinunziare a tradurre opere poetiche. Ma per fedeltà ermeneutica noi non dobbiamo intendere la fedeltà della versione letterale e prosastica, che per certi suoi fini è pure utile anzi necessaria. Vi è una

fedeltà, non letterale, e conciliabile col tecnicismo della verseggiatura, quando il traduttore faccia uso di una libertà discreta, libertà fedele, conseguìta voltando la prosa della traduzione letterale in poesia, e superando, colla maggior ricchezza e potenza dell'eloquio che tale libertà gli consente, le difficoltà impostegli dalla forma metrica adottata. — In questo lavoro di seconda traslazione, inteso a restituire al concetto originale quello che la traduzione prosastica gli toglie, due casi vogliono essere specialmente considerati. Il primo è quando il concetto originale nella traduzione si distende alquanto e si amplifica; quando, cioè, il traduttore svolge e districa dalla frase testuale certi concetti accessorî che vi sono compresi e come sottintesi; spiega quello che nel testo è accennato, senza però nulla aggiungervi di suo. Vi ha una parafrasi legittima e necessaria ad ogni volgarizzamento, il quale miri a rendere non tanto la lettera quanto lo spirito dell'originale e che non si deve confondere colla parafrasi oziosa e retorica. Il secondo caso è quando il traduttore contrae ed accorcia; omette, cioè, talune particolarità pressochè insignificanti, aggiunti puramente esornativi, sopprime quei termini pleonastici, che sono come le tarsie dello stile epico, raccoglie e condensa ciò che nel testo è più disteso e sciorinato; sempre in maniera che non ne sia sostanzialmente attenuato il pensiero originale. È un lavoro questo in cui il traduttore fa pur esso, in certo qual modo, e non potrebbe altrimenti, opera d'inventore e di poeta. Se poi al traduttore, per quanto si studi di tenersi nei giusti limiti, venga talvolta fallita l'intenzione, di guisa che, ora, troppo costringa per voler restringere, ed anche recida sul vivo, ora, per amplificare, diluisca ed aggiunga del superfluo, ed alcuna volta, nel sostituire una frase ad un'altra, alteri il senso testuale, si deve dire semplicemente che è difetto inseparabile da ogni arte umana e perdonabile, quando, ottenuta che si abbia l'illusione cercata col rivestimento poetico, tale difetto non ricorra di frequente e non dia di sè indizio al lettore. Malgrado queste inevitabili mende, non fu mai disconosciuta l'importanza delle traduzioni poetiche; attesochè solo con esse si possono recare a conoscenza della generalità delle persone colte i capolavori delle letterature straniere, e conferire ai medesimi una certa naturalità nazionale.

Tutto questo ragionamento che ho messo avanti per dimostrare la possibilità di una traduzione poetica dei libri poetici del Mahābhārata, per quanto mi sembri filar diritto, non mi rassicura niente affatto sul successo del mio tentativo; successo dipendente da ben altro sapere che non sia quello delle teorie estetiche e dei criterî ermeneutici! Ma era pur necessario che io entrassi un poco nella questione messa in fronte di questa *Avvertenza*, per far capace chiunque avesse la pazienza di leggere il mio lavoro, che io ho seriamente meditate le difficoltà dell' impresa da me tentata, e sulla quale desidero di avere il giudizio del pubblico, prima di avventurarmi ad altra somigliante pubblicazione. Francamente, preferisco riconoscere l' inanità della fatica durata a voltare all'incirca 11000 tetrastici sanscriti, in 5500 e tante ottave italiane, fatica immane e pazza (salvo il compenso della piacevole distrazione procuratami), anzichè portare sulla fiera letteraria cotal roba, che nessuno ne vuole, e destinata a rimanere sepolta in uno di quei Cimiteri illustri, che sono le Raccolte degli Atti Accademici!

PARTE SECONDA

L'UNITÀ ESTETICA DELLA TRAGEDIA ALFIERIANA

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 15 GIUGNO 1901

DA

MANFREDI PORENA

Avere studiato la poetica alfieriana 1) non è ancora sapere che cosa sia l'arte della tragedia di Alfieri. Ogni grande artista ha impressa nell'anima un'ideal forma d'arte, e spesso, in tutto o in parte, inconsciamente; è una disposizione del suo ingegno, formata di natura e di educazione letteraria, d' abitudine e di riflessione, di spontaneo e d' intenzionale, di tutti quegli elementi che si potranno analiticamente separare, ma solo nel loro complesso e nella loro fusione producono ciò che oggettivamente è l' ideal forma artistica d'un autore. Ora, che cos' è una poetica? È la parte cosciente di quella forma, è solo quel tanto di essa che l' artista sa di portare in sè e vuole ben affermare come cosa sua agli altri. L'inconscio in una poetica non ha luogo, e tanto più esteso è il campo di questo inconscio quanto meno l'artista ha avuto occasione di fare un' esposizione sistematica de' suoi principii, de' suoi canoni astratti, di esercitare cioè la riflessione critica su sè stesso, sui proprii ideali, sui proprii metodi. Ora abbiam visto, e tutti lo sanno, come per la poetica alfieriana non è davvero il caso di una di tali sistematiche speculazioni. Che cos' è essa, infine? Un principio formulato qua, un giudizio pronunziato là, qualcosa di sporadico, che, siccome muove da un animo sincero, si ricompone sì in una trama organica, ma è trama solo tratteggiata e non molto piena e ricca. D' una quantità di caratteri e di procedimenti artistici generali, che la critica, e parlo in ispecial modo della critica ostile che è sempre la più accurata, ha poi rimproverati all' Alfieri, nella poetica che abbiamo cercato di ricostruire non esorbitando mai dal campo che le parole stesse di Alfieri ci tracciavano, non si fa parola e non v' è cenno; nè (ciò che sempre avviene in ogni poetica di chi sia stato anche artista, sia pure la più coscientemente, metodicamente e sistematicamente esposta, ed è quasi superfluo accennarvi) possiamo trovare in essa che un assai generico e vago presentimento di ciò che poi sarà l' arte dell' autor tragico, come invenzione, come immaginazione, come creazione di caratteri, come dialogo, come stile, concretata in quel dato soggetto, in quella data posizione, in quel dato personaggio, durante tutto l'e-

---

1) Qui ed in seguito, mi riferisco al mio studio sulla *Poetica alfieriana della tragedia* (Atti dell' Accademia di Archeologia, Lettere e Belle arti; Napoli 1900).

norme processo, insomma, per cui la forma d'arte astratta, applicata a un contenuto, diviene l'opera d'arte concreta. Senza dire poi di quei procedimenti che non solo dalla poetica non eran determinati, ma che sono talora addirittura in contradizione con essa per ingenuo obblìo dell'autore. L'opera d'arte è, insomma, una figura d'ossa e di polpe; la poetica, per quanto compiuta essa sia, è sempre uno scheletro. E nel caso dell'Alfieri, poi, essa è non solo scheletro, ma scheletro incompiuto; poichè, come ho già detto, essa nonchè limitarsi all'accenno di procedimenti generici e fondamentali, non abbraccia e non contempla tutti quelli che sono tipici della tragedia alfieriana. Orbene, esaminiamo quei caratteri fondamentali di quest'arte che restarono esclusi, integriamo con essi la figura già accennata dallo studio fatto sui procedimenti consciamente e intenzionalmente seguiti dall'Alfieri, ed avremo qualcosa che lo studio della poetica da solo non poteva darci: un compiuto schema ideale della tragedia alfieriana, di cui indagheremo l'intima unità estetica. E scendendo poi allo studio delle singole manifestazioni particolari di essa arte coloriremo questo schema, rimpolperemo quella figura di cui prima avevamo scoperto l'anima e tracciato lo scheletro. Ecco come lo studio dell'arte alfieriana ci porta più oltre assai che lo studio della poetica in due diverse direzioni, così, cioè, verso l'analisi come verso la sintesi. Scenderemo con esso fino ad accompagnare l'artefice del verso e della parola, e risaliremo fino a quell'altissimo principio, a quell'intima forma animatrice che ispirava e improntava di sè tutte le creazioni artistiche del nostro.

E poichè capiremo meglio tutta l'arte del sommo Astigiano se prima avremo veduto cosa sia quell'anima, quell'unità ideale ed estetica di essa, incominciamo il nostro studio da quella ricerca 1).

I.

Riassumemmo in pochi capi i tratti più caratteristici della poetica alfieriana, quei principii, cioè, che l'Alfieri professò ed applicò con chiara consapevolezza: il fine etico come base fondamentale del contenuto; e, come elementi più propriamente estetici, ossia di forma, l'importanza essenziale data al sublime come molla tragica; il disdegno assoluto dei personaggi vili; la ricerca d'una grandezza anche esteriore delle sue figure drammatiche; la rapidità estrema della tragedia; il calore continuo ed attivo di tutti i personaggi; la progressione ininterrotta dell'azione; la nuda semplicità della trama, ottenuta coll'esclusione d'ogni episodio non intimamente connesso col filo principale del dramma, e d'ogni personaggio non assolutamente necessario; la sostituzione dei confidenti coi soliloquii, e, finalmente, l'esclusione dell'amor tenero.

Ma a questi canoni che l'Alfieri non solo applicò con piena intenzione nella pratica, ma, per affermarli come metodi suoi, non professati o, se professati, non seguiti da altri, ebbe occasione di esporre come principii teorici; a quei canoni, dico, per avere il tipo teorico della tragedia alfieriana, vanno aggiunti altri criterii generali, altri metodi d'arte in che egli si uniformò più o meno alla tragedia classica, e in ispecie francese, che lo aveva preceduto. Non saranno tratti caratteristici che distinguan la sua tragedia da tutte le altre, ma sono sempre di essa caratteri essenziali che contribuirono a darle l'impronta che essa ci mostra, indipendentemente dalla sua maggiore o minore originalità. Sono caratteri che appaiono evidenti a chiunque, e che le mille volte furono rimproverati ad essa trage-

1) A ciò si limita la materia della presente Memoria; donde il suo titolo.

dia come suoi essenziali difetti: in primo luogo, come principio tutto formale e meccanico, la regola delle unità di tempo e di luogo 1); e, come note più intime, la negligenza del colorito locale, etnografico e storico, la libera alterazione della storia e de' suoi avvenimenti, la disdegnosa schifiltà per tutto ciò che richiamasse troppo i particolari della vita domestica d' ogni giorno, una certa astrazione nella pittura dei caratteri, costruiti un po' tutti d' un pezzo e senza sfumature e gradazioni, una mancanza di fine analisi psicologica nello svolgimento graduale delle passioni, un linguaggio sempre troppo dignitoso e nobile e troppo lontano dal vero: nel tutto insieme, la mancanza di quello spirito che cerca di rappresentare l' avvenimento nell' ampia cornice dei tempi e de' luoghi, nella varia complicazione delle sue causalità; e che mentre da un lato cerca di risalire più addentro verso le origini vere dei fatti umani, e, ad uno ad uno, ce li spiega e ce li fa meglio comprendere, giungendo poi talora con questa ricerca fino al punto in cui le radici primissime di essi si profondano nel segreto eterno della natura, assurge anche a quell'altissimo sentimento lirico che scaturisce dall' eterno mistero dell' esistenza.

Se ora, ravvicinando questi caratteri che la tragedia alfieriana di fatto presenta, con quei principii che l'autore di essa professò esplicitamente, noi cerchiamo di cogliere in questo schema generico di tragedia una sintesi caratteristica, a primo aspetto questa sintesi non apparrà nient' altro che un'esagerazione di classicismo. Proprii del teatro classico tutti i caratteri ora enumerati, ed anche quasi tutte quelle massime che l'Alfieri sentiva il bisogno d' affermare come sue di fronte agli altri teatri tragici, in che altro consistono esse che in un maggior allontanamento dalla forma del dramma romantico, che in una più rigorosa applicazione di que' principii, che, non mai o quasi mai praticati, tralucevano però come un desiderabile ideale alle menti dei poeti tragici francesi?

E come un classico francese al massimo grado di concentrazione, l'Alfieri poeta tragico è stato da molti, ed è oggi si può dir da tutti considerato 2). L'unità intima che si è saputa scorgere nella sua opera di tragedo, sotto il riguardo più propriamente estetico, è questa: l'aver egli applicato con maggior disciplina, con maggior coerenza, con maggior rigore, dopo averlo più che mai ristretto, quel sistema di principii artistici a cui altri, sommesso in teoria, spesso si permetteva di trasgredire.

« Alfieri si sentì spinto dal suo genio a dare una tragedia all' Italia. Egli narra nella « *Vita* quanto negletti fossero stati i suoi studii, e come scendesse nell' arringo letterario « con nessuna altra suppellettile quasi nell' intelletto, fuorchè il forte sentire. Egli quindi « non poteva a meno di accogliere quella qualunque forma drammatica che i critici più « rinomati avevano stabilito in Francia per la tragedia, giacchè il teatro tragico francese

---

1) Quantunque l' Alfieri non abbia mai trattato espressamente di queste unità, della loro applicazione nella sua trag. credemmo poterne già parlare a proposito della sua poetica; trattandosi di regola così determinata e meccanica che l' averla praticamente applicata è indizio sicuro dell' accettazione anche teorica di essa.

2) Sarebbe impossibile solo enumerare l'infinita schiera di coloro che, espressamente o tacitamente, direttamente o indirettamente, hanno analizzata, ammessa, sottintesa, la stretta dipendenza del teatro alfieriano dal teatro francese. Mi limiterò a ricordare, come principalissimi fra quelli che ne hanno più diffusamente trattato, tra i critici d'altri tempi il Villemain (*Cours de littérature*; lez. XXXV, XXXVI e XXXVII); e tra i contemporanei il Dejob (*Études sur la tragédie;* nel capitolo: *La trag. française en Italie et la trag. ital. en France au XVIII e XIX siècle*).

« era il solo conosciuto da noi e giacchè Alfieri stesso in Inghilterra non aveva punto
« meditato sopra Shakespeare. »

Trovati in ciò pienamente d'accordo coi francesi i critici italiani, egli non cercò se le
« loro leggi fossero saviamente desunte dal teatro greco, ma bensì, coll'altezza del suo in-
« gegno vide che erano male osservate, non solamente nell'ardito Corneille, ma anche in
« Racine e in Voltaire. *Poichè mi piace di sottopormi alle vostre leggi*, disse il fiero
« Astigiano, *vi proverò che nessuno più di me saprà onorare un giogo che stimo lode-*
« *vole, niuno altro migliore conoscendone, e volendovene pure uno. La tragedia dev'es-*
« *sere semplice: ebbene, proscriviamo i vostri confidenti, scemiamo gli episodii, ridu-*
« *ciamo il tutto allo sviluppamento d'un nodo. Se con maggiori ceppi che non ebbero*
« *io emulerò i vostri grandi, converrà di certo che mi diate il posto fra essi.* »

Sono parole che Silvio Pellico scriveva nel « Conciliatore » del 27 Settembre 1818; e riassumono assai bene il giudizio dato espressamente o tacitamente da tutti coloro che han riconosciuto l'innegabile dipendenza delle forme del teatro alfieriano da quelle del francese. Il sistema di Alfieri avrebbe insomma la sua ragione e la sua intima unità in questa specie di puntiglio in cui il poeta volle mettersi per superare d' abilità meccanica i suoi modelli francesi, già levati a cielo per tale loro abilità 1). Un alto criterio estetico nel suo procedimento non ci sarebbe stato se non in quanto egli, senza guardar troppo se il criterio de' suoi tempi era sano, e accettandolo in tutto, reputava buono e adatto a ben guidare un poeta il giogo a cui intendeva mostrarsi come un modello di sommissione. Criterio, come è chiaro, molto superficialmente sentito; e di fatto poi, siccome esso era nel teatro francese una pura meccanica tutta esteriore di regole e non un complesso organico, anche a quella esagerata adozione del sistema stesso, un principio estetico fondamentale, l'intima unità organica, la vera anima, sarebbe mancata affatto.

Ora, in primo luogo è necessario metter bene le cose a posto per ciò che riguarda il francesismo artistico dell'Alfieri. Certo, molte delle forme ch'egli adottò per il suo teatro erano proprie del sistema francese. Ma se se ne eccettui qualche raro esempio dato da Voltaire, nel teatro francese, accanto a quelle forme, ve n'erano altre che Alfieri, com' è noto non accettò menomamente: l' amore come molla principale della tragedia, con tutto il suo corteggio di svenevolezze e leziosaggini; gli episodii, i confidenti, certe delicatezze e certe convenienze sceniche, l' artificiosità del dialogo. E anche quelle forme comuni, poi, spesso somigliano tra loro più per un carattere negativo che per altro. Confrontiamo, p. es., l'atteggiamento dell'Alfieri e quello dei francesi rispetto alla storia. Così l'uno come gli altri non tengono alla riproduzione fedele del colorito locale, all' esatta ricostruzione dell'avvenimento; ma la somiglianza s' arresta a questo carattere comune puramente negativo. Chè il francese, proprio come gli scrittori del Medio Evo, trasporta i suoi costumi e le sue convenienze sociali, e la sua etichetta, e perfino il suo linguaggio e i titoli del suo tempo, in tutti i tempi e in tutti i luoghi, e francesizza e modernizza tutto. L'Alfieri non riprodurrà esattamente avvenimenti e costumanze, ma la trasformazione che la storia subisce sotto le sue mani è tutta un'idealizzazione, è l'avvicinamento a una certa astrazione non mai realmente esistita, non già ad uno stato concreto di cose, tanto più sconveniente al soggetto quanto più, come nei francesi, la sconvenienza doveva essere eviden-

---

1) È, suppergiù, ciò che ha voluto dire il Cantù affermando che le regole erano state « consacrate dai francesi per amor di ordine e dall'Alfieri per amor del difficile ». (*Della letteratura ital.*; Cap. IX, § 4.)

te. Sono due falsità storiche, se pure la vaga riproduzione alfieriana può meritare il nome di falsità; ma l'una è anche una falsità estetica evidente, l'altra no, o infinitamente meno. Così la Cena di Leonardo e la Maddalena del Béraud si allontanano certo ambedue dalla realtà storica, chè nè l'una nè l'altra riproducono abiti e foggie dei Giudei; ma il panneggio ideale che copre le spalle degli apostoli nell'affresco del gran Lombardo, col suo carattere generale di foggia da noi lontana per tempi e per forme, non urta davvero quanto il *frac* onde il Béraud ha vestito le sue figure.

Altre forme comuni al teatro francese e all' alfieriano, non implicano una dipendenza di questo da quello perchè eran comuni anche a quei saggi di teatro classicheggiante che l' Italia aveva dato prima che in essa dominasse l' influenza francese; e, per risalire alle origini, anche, in certo modo, alla tragedia greca. Tale, oltre le famose unità, quella scarsezza di analisi psicologica nel lento svolgimento delle passioni, e quella semplicità di trama, tanto diversa dalla ricchezza e dalla complessità de' quadri del teatro romantico. E certi altri procedimenti proprii solo della tragedia francese, come la concatenazione delle scene, l'abolizione dei prologhi e di altre forme primitive d'esposizione, l'esclusione del fato come molla tragica e dell'intervento divino come mezzo di scioglimento, tutto ciò rappresentava per lo spirito moderno un progresso così indiscutibile sulle altre forme di tragedia classica, che sarebbe stranamente ridicolo riconoscerlo come prova d'imitazione nelle tragedie di Alfieri 1). Dalla Merope del Maffei in poi tali caratteri erano stati assunti anche dalla tragedia italiana, e sarebbe stato uno strano e capriccioso sforzo dell' Alfieri il rinunziare a norme che ormai non spettavano più a questo o a quel teatro, non erano più prova del gusto di questa o quella nazione, ma effetti naturali del progresso artistico e del buon senso.

Preso nel suo complesso, e considerato qual esso di fatto oggettivamente è, a prescindere dagl' incitamenti teorici che da questo o da quello l' Alfieri può aver ricevuti a creare la sua forma tragica, il teatro alfieriano è una cosa tutt' altro che identica al teatro francese. Prova ne siano, per chi di tale dissimiglianza non sapesse rendersi conto da sè, le tempeste che suscitò fra i letterati ed i pubblici d' Italia l' apparizione delle tragedie del

---

1) Eppure, un critico come il Villemain, per mostrare l' intima conformità della tragedia alfieriana con la francese, potè insistere a lungo proprio su quella esclusione del fato, su quell' abolizione d' ogni commercio fra Dei e uomini, comuni ai due teatri, nella trattazione d' argomenti mitologici greci (Cours de litt., l. XXXV). Gli è che dai suoi ragionamenti appar chiaro come il fine più alto d' una tragedia d' argomento greco, non fosse per lui la rappresentazione d' un fatto greco, preso come dato storico e spiegato con le ragioni psicologiche che realmente dovettero produrlo; bensì la riproduzione della forma greca di tragedia; la resurrezione del sentimento lirico che aveva animati i tre grandi tragici dell'Attica nello scrivere i loro drammi. Ora, con questo modo di vedere è chiaro che siamo in un campo totalmente retorico; quel campo in cui l' Alfieri mise il piede quando, esausto in lui l' artista, restò scoperto l' erudito che sotto di quello s' era lentamente andato formando, e che produsse l' *Alcesti*. Il sentimento del fato potrà solo essere attribuito ai personaggi, e sarà un elemento storico e psicologico; ma non potrà mai divenire il sentimento soggettivo di cui un autore moderno possa sinceramente animare la sua creazione; e tanto meno potrebbe ricorrere a quel commercio fra gli Dei e gli uomini un poeta che non intendesse annullare totalmente nella sua opera ogni carattere drammatico. Quel che poi è davvero curioso, è che il Villemain ha incominciato a parlare dell'Alfieri rimproverandogli di essere un poeta tutto personale e niente oggettivo, più lirico, cioè, che drammatico!

nostro 1). Ha dimostrato il Bertana nella sua dottissima monografia sul nostro teatro del secolo XVIII 2), come in Italia, nel momento in cui sorgeva l'astro alfieriano, già da un secolo si era andata spargendo l'imitazione francese, insinuandosi prima con una certa timidezza ed esitazione, poi con maggior sicurezza e in maggiori proporzioni, fino a dilagare completamente per tutto, colla totale signoria sulle scene italiane, di traduzioni e imitazioni francesi. Ora, se la tragedia di Alfieri fosse stata modellata perfettamente sul tipo che gl'italiani erano ormai assuefatti a contemplare come l'ideal perfezione tragica, o si fosse discostata da esso appena d'un poco, non si capirebbero le dispute, le censure, le critiche, le satire che si scatenarono sul capo dell'autore. Gli è che la tragedia d'Alfieri, non meno che a lui stesso, parve qualcosa di assai nuovo al pubblico che se la vide presentare. Nè tale sentimento dovè essere momentaneo. Dopo la morte dell'Alfieri, l'Accademia Napoleone di Lucca bandì un concorso a premii per il migliore studio sulle novità introdotte dal grande estinto nel teatro tragico; e la memoria premiata con la massima ricompensa fu quella dell'avv. Carmignani 3), la quale è un confronto continuo della tragedia alfieriana con la francese (e, si noti, principalmente con quella di Voltaire), considerate come due forme di teatro assai diverse. Al Carmignani, che deprimeva il nostro per esaltare i francesi, rispose l'avv. Marrè, professore di Diritto Commerciale nell'università di Genova, esaltando invece l'Alfieri

. . . dei Galli a danno;

e, ciò che a noi importa, considerando anch'egli i due teatri, sebbene con fine opposto, come due forme ben distinte fra loro 4).

---

1) Sulla poco lieta accoglienza per parte dei letterati e dei giornalisti alle prime tragedie pubblicate dall'A., v. il recentissimo scritto del Bertana: *Sulla pubblicazione delle prime dieci tragedie dell'Alfieri*, nella *Raccolta di studii critici dedicata ad A. D'Ancona*. Firenze, Barbera, 1901.

2) Nel *Suppl.* 4° del *Giornale storico della lett. italiana.*

3) Pubblicata col titolo di *Dissertazione accademica sulle tragedie di V. A.*

4) La voluminosa risposta del Marrè ha per titolo: *Vera idea della tragedia di* Vittorio Alfieri, *ossia: La dissertazione critica sulla tragedia di* V. A. *dell'avv.* Giovanni Carmignani, *professore di Diritto Criminale nell'Università di Pisa, coronata dall'Accademia di Lucca li 18 maggio 1806, confutata dall'avvocato* Gaetano Marrè, *professore di Diritto Commerciale nella R. Università di Genova.* Genova 1817.

Il Marrè stesso prese poi parte l'anno seguente a un concorso, bandito dalla Reale Accademia delle Scienze di Torino, per una dissertazione sulle tragedie di V. A., specialmente considerate rispetto alla critica dello Schlegel. La sua memoria, che è o vorrebb'essere una confutazione del critico tedesco, contrassegnata col motto: *Tenet insanabile multos scribendi cacoetes*, ebbe l'onore d'una lode speciale, unica concessa fra tutti i concorrenti. Nessuno dei lavori presentati fu reputato degno della medaglia d'oro promessa. Presidente dell'Accademia era allora Prospero Balbo. — L'una e l'altra opera del Marrè sono, del resto, cose di poco valore, e assai inzuppate di pedanteria: critica implicita perfin nella lode che cortesemente il Pellico volle rivolgere al Marrè in una recensione alla «Vera idea» apparsa nel Conciliatore del 6 settembre 1818: «È lodevole il sig. avv. Marrè d'aver assunto di provare con l'applicazione di tutti i precetti dell'arte, che niuno più d'A. agli altri suoi pregi ha anche aggiunto quello che dai precettisti è maggiormente vantato, l'adempimento delle loro regole».

Ho citato questo fatto come dei più caratteristici, e perchè la polemica tra i due avvocati fu, com' era da prevedersi, delle più loquaci che si combattessero. Ma a volersene prendere il gusto, ci sarebbe, credo, da empire parecchie pagine di tali testimonianze.

Tragedia alfieriana e tragedia francese incominciarono a parere addirittura tutt' una cosa quando trionfò la forma del dramma romantico. Tra questo e il teatro francese, quello del Nostro si trovò un pochino come quei lontani sobborghi delle grandi città, che serrano il cuore del contadino che ci arriva dall' aperta campagna, cui par di sentirsi già oppresso dalla grave atmosfera cittadinesca; e son guardati con disprezzo dal cittadino che fastidisce la loro aria rustica e paesana. Era sembrato una stranezza insolitamente ardita ai francesizzanti puri; trionfante il romanticismo, fu messo a fascio col teatro francese e investito dalla stessa ondata di sprezzo 1). — E certo, il teatro romantico era fondato su principii così diversi e seguiva strade tanto nuove, che si capisce come spontaneamente venisse fatto ai suoi apostoli di separarsi da tutto ciò che romantico non era, abbracciando questo tutto con una comune denominazione. Ma non dovevano dimenticare che questo complesso promiscuamente designato era un solo complesso più o, almeno, anche per ragioni negative. « Per tragedia classica e scuola vecchia s' intendono i Greci, i Francesi e gl' Italiani », esclama il Foscolo nel suo discorso *Sulla nuova scuola drammatica in Italia* 2). « Or, havvi somiglianza alcuna tra i teatri di questi tre popoli? Non farebbero invece tre scuole al tutto distinte? »

Ma la parola trascinava il pensiero: l'abitudine di coinvolgere nel nome di classici tutti i teatri non romantici finì col far sembrare questi una cosa sola; e tanto più era naturale che ciò accadesse in quei tempi di riforma in cui l' attenzione si concentrava tutta sulle nuove idee, e vedeva solo colla coda dell' occhio, o non vedeva più affatto, non dico le sfumature per cui le forme non romantiche digradavano l' una nell' altra, ma neanche ciò che in esse v' era di più essenzialmente diverso. E alla confusione contribuiva pure un altro fatto. Scuola romantica e non romantica si distinguevano per uno di que' criterii materiali così netti, così chiari, così appariscenti agli occhi d' ognuno, così facili ad essere applicati, che naturalmente dovevano passare in seconda linea tutti gli altri criterii d' un ordine più astratto, e doveva finirsi col giudicare e classificare solo in base a quello. Parlo delle famose unità. Una tragedia o ubbidiva ad esse, ed era classica, o si ribellava, ed era romantica; come cercar poi più oltre distinzioni e sottodistinzioni sottili, dopo averne applicata una tanto ovvia e tanto comoda? Così il volgo non vuol capirne di classificazioni delle razze umane e delle specie animali, che non sian fondate sui caratteri più appariscenti, e chiama *moro* tanto l' abissino che l' ottentotto, e pesce così il delfino come il merluzzo. E andate a parlargli di sezione dei capelli, d' indice cefalico, di oviparismo, di viviparismo, o che so io! Ora, di tragedia il volgo propriamente detto non se ne occupava, ma il pubblico non è certo composto tutto di letterati, e i letterati stessi son poi, in fondo, uomini, coll' aggravante che talora non solo non vedono, ma non vogliono vedere, e la confusione delle idee non soltanto la subiscono, ma la producono. .

---

1) Una lodevole eccezione, e di gran peso, costituisce il giudizio che del Nostro dà il Sismondi, nella sua opera: *De la littérature dans le midi de l' Europe* (vol. 2°, p. 437 e segg.). Fra le altre cose egli osserva anche quella diversità nel modo di trattar la storia, che corre tra Alfieri e i Francesi, quantunque l' uno come gli altri non si attengano alla realtà dei fatti e dei costumi.

2) *Prose letterarie,* vol. IV.

Quando adunque si dice che l'Alfieri accettò senz'altro, per quel che riguarda la forma artistica, la forma di tragedia che trovava, si afferma qualcosa che non è punto una verità in tutto e per tutto, ma contiene la verità solo limitatamente e in un certo senso. E la verità è che, come con la sua solita acutezza ha accennato il De Sanctis 1), anche artisticamente Alfieri ha avuto il suo ideale di tragedia; e se lo è creato togliendo non dalla sola forma francese, ma dalle varie forme di tragedia classica, quel tanto che consuonava coi suoi fini, manipolandolo e trasformandolo a modo suo secondo quei fini stessi, facendo spesso d'una pura teoria inapplicata una costante pratica, accettando, insomma una forma preesistente solo in senso negativo, in quanto non uscì da quel campo individuato e determinato dal suo non esser romantico, che si è convenuto di chiamare la forma classica 2).

A chi consideri le cose con quest'occhio, non dovrà più sembrare sufficiente trovare l'unità ideale della tragedia alfieriana in quel superficiale puntiglio d'applicar le regole francesi meglio dei francesi stessi, che come fondamento dell'opera artistica del grande Astigiano credeva di scorgere il Pellico, e credono di scorgere ancora oggi la massima parte dei critici; ma dovrà apparir necessario il cercare quella ragione prima in qualcosa di più intimo e di più profondo. E c'è davvero questa intima e profonda unità estetica nella tragedia dell'Alfieri? 3).

Nel nostro studio sulla poetica, mostrammo come tutti i principii di cui essa si componeva avevano una stretta rispondenza col carattere e colla natura dell'Alfieri, e fossero da lui professati per questa loro intima conformità con tutto lui stesso. Ma, se pure que' principii costituissero da soli lo schema generale della tragedia alfieriana, in quella mostrata corrispondenza non si avrebbe ancora quell'unità ideale dell'opera d'arte che noi cerchiamo: chè un carattere, una natura umana può essere un'unità reale, un'unità empirica, ma niente affatto un'unità ideale ed estetica. E poi, come abbiam detto, fuori di que' principii che l'Alfieri esplicitamente professò, e che riflettono i caratteri più originali del suo teatro, si estende un insieme d'altri principii, di regole, di metodi, di caratteri, proprii del teatro classico in generale, di cui sarebbe assai ardua impresa dimostrare singolarmente per ognuno la rispondenza diretta con un tratto della natura e dell'animo del sommo Astigiano.

Per una doppia ragione, adunque, quell'unità ideale va cercata altrove. Essa, se c'è, dev'essere in qualcosa d'oggettivo, in un'idea primitiva che nel progressivo concretamento del pensiero si rivesta sempre di forme a lei subordinate e da lei dipendenti, come la potenza racchiusa virtualmente nel germe della pianta, regola lo sviluppo di esso germe

---

1) *Giudizio del Gervinus sopra l'A. e il Foscolo*, nei *Saggi Critici*: « ... nessuno amò più di lui la sua arte solo per l'arte; vagheggiò un ideale artistico di tragica perfezione; si formò un concetto *tutto suo* della tragedia, pose nei suoi tragici lavori ogni sua speranza di gloria e vi attese con amore e con coscienza ».

2) Mi piace ricordare che il Reumont, nel suo libro: *Die Gräfin von Albany*, parlando incidentalmente del teatro di Alfieri, afferma aver questi preservato la tragedia italiana dal pericolo di divenir francese (p. 255).

3) Il Gherardini, nelle note alla sua traduzione del *Corso di lett. dramm.* dello Schlegel, afferma aver l'Alfieri, quantunque in modo diverso dai greci e dai romantici, concepito la sua tragedia con una profonda unità estetica. Ma non dice in che cosa gli sembri di scorgerla.

in un organismo completo, e si riflette nella forma del tronco, dei rami, delle foglie e de' fiori.

Un' unità in certo senso oggettiva, che salta subito agli occhi nell' opera alfieriana e che è ed è stata sempre considerata come sommo pregio dell' uomo anche da chi più ha voluto deprimere lo scrittore, è il fine morale dell'opera stessa 1). Ma questo fine morale nella sua indeterminatezza, chi ben guardi, non è ancora un contenuto suscettibile di assumere direttamente e immediatamente una forma estetica. Poichè il principio etico non è un' idea, ma un giudizio, in cui entra l' elemento soggettivo; e la forma artistica può solo essere la corrispondenza oggettiva di due elementi oggettivi: l' idea e la forma. Se l' opera d' arte sarà tale da accordarsi e consentire colle affermazioni della morale, vuol dire che il suo pregio sarà maggiore per chi professa quella morale; ma una forma corrispondente in sè stessa al principio morale come contenuto oggettivo, è un non senso. Non avremo dunque l' unità estetica ideale, se questo principio morale nella sua generalità non si sarà incarnato in una rappresentazione oggettiva, in un' idea. Orbene, nell'Alfieri questa oggettivazione del principio morale si può affermare con piena sicurezza che ha luogo: esso s' incarna per lui nell' idea della volontà. La volontà: ecco l' anima della tragedia di Alfieri, ecco la rappresentazione fondamentale che produrrà le forme e i tratti

---

1) Lo stesso Monti, che aveva scritto di Alfieri al Rosini, esser egli « mancante di gusto nel verseggiare e il rovescio della natura nel dipingere le persone »; che aveva affermato, scrivendo a Mario Pieri, aver egli mancato di gusto, e aver « pregiudicato grandemente alla poesia e alla favella italiana », aggiungendo: « Guai al giovane che sel prende a modello »; lo stesso Monti riconosce la grandezza morale di lui, e conclude il passo sull' Alfieri dell' ultima lettera citata: « L' A. sarà conservato e venerato come una cosa sacra, che tutti temeran di toccare ». E giacchè sono a parlare di detrattori dell' arte alfieriana, ne additerò due che mi sembrano più notevoli degli altri, e perchè più recenti, e perchè la loro avversione all'Alfieri non può spiegarsi nè come una gelosia personale, nè come un malinteso e furente spirito di corpo romantico: che sono, l' uno o l' altro sentimento, la chiave degli attacchi feroci dovuti subire dal nostro fino alla metà del secolo. Di que' due detrattori, uno, più moderato e ragionevole, è il Vicchi, che nel suo *Nuovo saggio del libro intitolato V. Monti, le lettere e la politica in Italia dal 1750 al 1830*, rinfresca e rincalza tutte le censure mosse alla tragedia dell' Astigiano in altri tempi. L' altro, addirittura feroce e grottesco, è il Klein, nella sua *Geschichte des Dramas* (Leipzig 1869, vol. 6°, parte II). Egli dedica all' Alfieri e alla sua tragedia la bellezza, o la bruttezza, di trecento pagine, criticando spietatamente e stoltamente tutto. Neanche il Saul, che perfino i fulmini del Cantù avevan rispettato, si salva dalla sua rabbia. L' analisi di quella tragedia è una continua derisione del capolavoro alfieriano; e poichè il Sismondi aveva affermato essere la famosa tragedia concepita nello spirito di Shakespeare, il Klein, con villania e superbia tutta germanica, esclama: « Diesen Geist auch nur zu fassen, reicht ein romanisches, sei es ein literarhistorisches, sei ein dichtendes Gehirn, nicht aus » (op. e vol. cit., p. 510).

Così il Vicchi come il Klein, riconoscono però l' elevatezza morale della tragedia alfieriana. E il duro tedesco, per cui, naturalmente, il teatro del nostro è quasi in tutto e per tutto francese, fa le sue riserve appunto per ciò che riguarda l'elemento morale: « Wesentlicher unterscheidet sich Alfieri's Tragödie von der classisch-französischen durch den mannhaften Ernst einer beherzten auf die politische Bildung seines Volkes einwirkende Freiheitstendenz. In dieser Beziehung giebt sie den schärfsten Gegenstand zur französischen Hoftragödie ab. » (p. 348).

essenziali della produzione drammatica di quel grande, ecco l'intima unità estetica del teatro di quel nostro sommo italiano 1).

La moralità oggettiva che scaturisce di per sè dalla tragedia alfieriana, consiste in questo, che tutti sono pienamente responsabili di ciò che fanno, perchè fanno ciò che chiaramente e coscientemente vogliono. I personaggi del nostro, come l'autore nella cui anima erano sbocciati, *vogliono, sempre vogliono, fortissimamente vogliono* 2). La tragedia è un contrasto di tali ferree volontà: contrasto tutto esteriore di forze, che non ne indebolisce nessuna in sè stessa. La perplessità intima, si può dir che Alfieri non la conosca se non nel Saul, che è poi una natura malata. Nel « Parere » su questa tragedia, l'autore ne riconosce quel carattere psicologico come un pregio. In essa, egli dice, « l'autore ha sviluppata o spinta assai più oltre che nell'altre sue, quella perplessità del cuore umano così magica per l'effetto; per cui un uomo appassionato di due passioni fra loro contrarie, a vicenda vuole e disvuole una cosa stessa. Questa perplessità è uno dei maggiori segreti per generar commozione e sospensione in teatro. L'autore, forse per la sua natura poco perplessa, non intendeva questa parte nelle sue prime tragedie, e non abbastanza ha saputo valersene nelle seguenti fino a questa, in cui l'ha adoprata per quanto era possibile in lui ». Si aspetterebbe che nelle tragedie seguenti continuasse quest'uso della perplessità da lui riconosciuta fonte di grandi effetti teatrali. Ma che! Questo sforzo di arte che gli era riuscito nel Saul, personaggio eccezionale in tutto, e in cui la volontà era spezzata dalla malattia mentale, gli è assolutamente impossibile nelle altre, o riesce al poeta d'un effetto tutto contrario a quello che forse la riflessione del critico intendeva di produrre. I suoi personaggi non saranno più, è vero, quelle anime in cui vibra una sola corda nel silenzio di tutte le altre; il loro animo sarà diviso tra due affetti contrarii; ma la volontà resterà inattaccata da questo contrasto. Non si dubita un istante che Agide possa non sagrificarsi per la patria, o Bruto I non condannare i suoi figli, o Bruto II non uccidere Cesare, quantunque nel loro animo non parlino le sole voci del dovere politico da compiere; sì che la perplessità del sentimento riesce in fondo all'effetto d'illuminar più che mai la forza d'una volontà, la quale, malgrado tuttociò che vorrebbe contrastarla non solo in forma di opposizione esterna d'un'altra volontà indipendente, ma altresì come nemico interno, non vacilla un istante. E il contrasto resta puramente sentimentale, senza accennar mai a divenir morale.

---

1) Cfr. anche Berti: *La volontà e il sentimento religioso nelle opere di V. Alfieri*; in *Scritti varii*.

2) La ferrea volontà dell'Alfieri, appunto perchè, all'ingrosso, è cosa evidente, ha invogliato la recente scuola psichiatrica a dimostrare il contrario. (Cfr. lo studio sul Nostro di G. Antonini e L. Cognetti-De Martiis: *V. Alfieri*, *Studii psicopatologici*, Torino, Bocca 1898). Il Renier, recensendo con giusta severità l'opera citata, nel Giornale storico della letter. italiana (vol. XXXIV, p. 390 e segg.), non trova però ingiusto che alcuni de' fatti più comunemente narrati a riprova della ferrea volontà dell'A., come p. es. il farsi legare su una sedia e il tagliarsi il codino per obbligarsi a studiare, siano invece una prova di volontà debole. A me non pare che così vada interpetrato l'atto d'una volontà fortissima, che solo apparteneva a un uomo che era pure di carne e ossa, il quale sapendo bene che certi eroismi esistono solo idealmente, cercava d'aiutar la sua fragilità umana con una costrizione materiale che lo assicurasse contro i più pericolosi assalti della tentazione. Non facciamo di criticar da un lato le creature tragiche dell'Alfieri come impossibili ideali di fermezza e di volontà, e d'accusar dall'altro l'autore di volontà non ferrea, solo perchè non era addirittura una di quelle creature!

La sovrana e incrollabile volontà è dunque l'anima del teatro alfieriano. E presto vedremo come le forme, le regole, i metodi, i caratteri fondamentali di questo siano tutti subordinati alla più efficace rappresentazione della volontà umana, dell'uomo in quanto è creatura volitiva. Si dimostri pure che l'Alfieri di questo suo processo artistico non abbia avuto chiara coscienza; si dimostri che certi canoni e certi precetti dell'arte classica egli li accettasse per abitudine e per autorità. L'importante resta sempre questo: corrispondevano essi al fondamento ideale del suo teatro? e li avrebbe egli accettati se ne fosse stato costretto a una forma d'arte incapace della rappresentazione artistica di quel contenuto?

Che i caratteri del teatro classico in generale potessero convenire alla rappresentazione della volontà, potrà, anche *a priori*, apparire meno strano, se si pensi come i caratteri di forma, del tutto opposti, del teatro romantico, erano stati generati precisamente da uno spirito e da un contenuto ch'era tutto l'opposto del contenuto alfieriano.

Che cos'era il romanticismo? Domanda ben ardua a sodisfare, e che anzi, nella sua stessa generica indeterminatezza, implica l'erronea opinione che questo romanticismo fosse qualcosa di unico, di compatto, di positivamente delimitato. Ora, si pensi che furono romantici, p. es., Chateaubriand, Manzoni e Victor Hugo, e si veda se è possibile stabilire dell'arte di quei tre scrittori una base comune, che non sia piuttosto disegnata da caratteri negativi. Ma a noi, per fortuna, basterà la considerazione di ciò che fu il contenuto del dramma romantico, e a questo solo ci limiteremo. Orbene, a me pare che tutti i caratteri principali che formarono il cosiddetto spirito romantico del teatro, possano riassumersi in questo: che esso sostituì l'analisi alla sintesi, la ricerca delle causalità alla semplice rappresentazione del fatto, il *quare* al *quia*. Essenza della creazione artistica non fu più la composizione di elementi reali in un tutto ideale, rispondente a certi desiderii, a certe tendenze dell'an.mo umano, e di cui non esiste che l'idea in noi senza che la natura ce ne offra la forma; ma si prese il fatto naturale qual esso era, e si pose tutta l'arte a scomporlo ne' suoi elementi genetici. Il godimento estetico non fu più fondato sulla corrispondenza d'una forma rappresentata, a un ideale cosciente; ma nella rivelazione di questa o di quella verità psicologica particolare da noi sentita solo virtualmente nel nostro carattere, nella scomposizione d'un tutto da noi diverso in tanti elementi accordati uno ad uno con la nostra anima, sì da farci comprendere la ragione e la spiegazione di quel tutto. Non più l'ammirazione per una bella idealità contemplata nel suo complesso, ma la sodisfazione di penetrare un tutto interessante, anatomizzarlo, seguirne la genesi, raccogliere da questa contemplazione analitica il sentimento della vasta complicazione delle causalità onde dipendono i fatti umani. E in questa accurata ricerca, ecco che quel tutto omogeneo ci si scompone in una serie eterogenea di elementi. L'uomo si smaschera e ci mostra le intime latebre del suo essere; dietro il buono s'appiatta il cattivo, accanto alla fermezza vacilla la debolezza, sotto il coraggio s'annida tremando un'ombra di viltà. Non c'è splendore così forte che in quella spietata analisi non veda spegnersi qualcuno de' suoi raggi; e quel complesso di elementi così analizzati appare non indipendente, non spontaneo, non libero. Là ne vedi uno generato dal pregiudizio del tempo, là un altro che è dovuto al costume di quel paese o di quel popolo, là un altro ancora cui ha prodotto il fanatismo religioso; l'analisi psicologica si amplia e si confonde nell'analisi etnica e storica, e il costume storico e il colorito locale divengono tratti essenziali del dramma romantico. Nè esso trascura le influenze che esercita sull'uomo il mondo inanimato che lo circonda e le forme fondamentali dello spazio e del tempo. Onde la rappresentazione del

nudo elemento umano s' arricchisce e s' allarga nella rappresentazione della natura, e la riproduzione dei luoghi assume una grande importanza come causa influente nella determinazione dei caratteri e delle azioni umane; e lo svolgimento dei fatti si estende nel tempo, a mostrare l' influenza che il correr dei giorni, dei mesi, degli anni, esercitan sull' animo nostro, sulle nostre passioni, sui nostri affetti 1).

E ancora, poichè in natura le cause degli avvenimenti non hanno preferenze per un'ordine di fatti piuttostochè un altro, nulla è reputato indegno di entrare a far parte del quadro drammatico: l' avvenimento familiare, l'umile particolare domestico, la circostanza prosaica, tutto è legittimamente ammesso, perchè tutto ha il suo posto e la sua importanza nell' ordine complesso delle cause onde risulta la totalità rappresentata. Nè il ceto sociale del personaggio conferisce a questo un maggiore o minor diritto ad esser soggetto di tragedia, secondo che è più o meno elevato. Tutta l' umanità è campo ugualmente fertile per l' osservazione psicologica, per tutto è il materiale necessario alla ricostruzione della realtà. Non c' è uomo per quanto umile, che non abbia il suo significato, il suo valore nell' infinita catena degli esseri di cui il mondo è formato. E in questo avvicinamento alla realtà la forma del dramma abbandona naturalmente quel suo carattere di elevatezza ideale, per divenir più mossa, più libera, più pieghevole, più aperta a tutte le idee, meno schifiltosa di esprimere col suo nome qualunque oggetto per umile e basso che sia.

Questi mi sembrano i tratti fondamentali del dramma romantico, in quanto almeno si discosta dal classico, e la loro intima ragione di essere.

Ora questa forma poteva adattarsi alla rappresentazione della volontà umana, come idea in cui si concretava per l'Alfieri il principio morale? No: ond' è ch' ei doveva rimare fuori de' limiti del teatro romantico, o, in altri termini, restar nei limiti del teatro classico.

Lasciamo stare il modo con cui l' Alfieri poteva concepire filosoficamente la volontà rispetto al determinismo o al liberismo. Questa sua concezione non riguarda l' arte: essa è un antecedente filosofico, non un contenuto estetico. Il contenuto è la forte volontà come fatto innegabile, apparente alla coscienza comune, capace di caratterizzare un uomo; è una disposizione a voler fortemente, un fatto psicologico come la paura, come il coraggio, come la debolezza, che si possono artisticamente rappresentare in tutta la loro intensità, senza menomamente ricercare le cause fisiologiche e psicologiche da cui hanno avuta origine.

Ora tale rappresentazione della volontà, o, in concreto, la rappresentazione di uomini di forte volontà, richiedeva casi in cui essa si manifestasse integra, forte, refrattaria alle modalità dell' ambiente, indipendente dalle circostanze di tempo, di luogo, di costume locale, di momento storico. In un mio scritterello 2) credo aver dimostrato come il *Saul* sia l'unica

---

1) Il Manzoni, p. es., a proposito della lunga durata della tragedia e del cambiamento che in tale lungo tempo può aver luogo nell' animo dei personaggi, dice che tutto ciò somministra un mezzo d' eccitar l' interesse « dando luogo a dipingere.... la potenza delle cose esteriori sulla volontà ». (Lettera al sig. Chauvet); e tra i vantaggi della tragedia scrupolosamente fedele alla storia, annovera quello di poter mostrare « l'efficacia dei fenomeni esteriori sull'anima del personaggio » (ibid.). E lo Schlegel già aveva considerato il cambiamento di luogo e di tempo nel dramma, come una profonda bellezza, *vorausgesetzt dass sein Einfluss auf die Gemüther mitgeschildert ist* (*Dram. litt.*; lez. XII).

2) *Il sentimento della natura e il « Saul » dell' Alfieri*, nella riv. *Flegrea*. Napoli, 20 aprile 1901.

tragedia dell' Alfieri in cui ha luogo un certo sentimento della natura inteso alla moderna; ed ha luogo per il solo personaggio di Saul: è l' uomo debole, oscillante, incapace di volere, che sente sè stesso disgregato, che ha perduto la sua salda e indipendente personalità, e sente influire potentemente su di sè i fenomeni della natura che lo circonda. Per una ragione opposta a quella che ha prodotto nel Saul un tratto schiettamente romantico, mancano le forme del romanticismo nelle altre tragedie alfieriane. Metter l' uomo sullo sfondo delle epoche, dei paesi, dei costumi; circondarlo d' una natura influente su di lui, diluire i fenomeni della sua anima nel tempo, disperderli nella varietà dei luoghi, è un distrugger l' impressione che la sua forte volontà sia destinata a produrre. Il dramma romantico prediligeva quei casi in cui l' azione e il carattere dei personaggi derivasse direttamente da questo mondo complesso di causalità che esso si proponeva di analizzare; l'Alfieri doveva prediligere naturalmente quelli in cui la causa diretta dell' azione fosse tutta nell' elemento umano, nella volontà della sua creatura. Alle cause prime, al mistero cioè della natura, non arrivavano, e non potevano naturalmente arrivare, nè gli uni nè l'altro. Ma i primi, per rendersi una ragione di quei rami che sorgevano qua e là dal terreno, senza un' unità apparente, dovevano profondar l' analisi nelle radici, e ricercare l' intima origine di ciò che appariva misterioso al loro sguardo; l' altro vedeva sostenuta la bella unità del suo albero da un robusto tronco, che dava di per sè sufficiente ragione di ciò che appariva alla vista, e si fermava a ritrarre quello. Chè rappresentare una forte volontà umana è appunto rappresentare una disposizione dell' animo, le cui cause sono ignote, nel momento in cui essa si manifesta come una forte unità, e guardando non quel che non può vedersi, vale a dire ciò che l' ha prodotta, ma ciò che essa alla sua volta produce, cioè gli atti. Non è la ricerca del come e del perchè quell' uomo sia così; è la rappresentazione ch' egli è così, e quindi opera così.

L' analisi psicologica è naturalmente con tale materia assai ridotta. L' uomo incerto, l' uomo in preda a varie passioni, passivo in mezzo al loro giuoco e ancora ondeggiante, mostra tutte le sue faccie, tutti i lati del suo carattere, tutti i germi delle più varie tendenze racchiusi in lui. Accanto a ogni manifestazione d' una qualità del suo animo spunta quella d' una qualità contraria, e questi elementi discordanti emergono o sono sommersi a vicenda a seconda del fluttuar delle passioni. Ma nell' uomo che è giunto allo stadio d' una forte e calda volontà, s' è stabilito uno stato d' equilibrio. Il suo carattere s' è irrigidito, i suoi tratti predominanti si sono composti in un tutto più permanente, più stabile, e le voci delle varie passioni contrarie e discordi si perdono nel grido continuo ed altissimo di quel volere sovrano che va diritto alla sua meta.

E che parte avrebbe potuto avere in questa forma di tragedia un esatto colorito storico? Quello d' una mera ricostruzione archeologica, assai risicante di non esser compresa dagli spettatori 1). Giacchè in essa la storia non entra come fattore psicologico, e non è scelto questo o quel popolo per mostrare l' influenza dei costumi, delle religioni, della stirpe, della civiltà, sull' animo umano. Una tale rappresentazione attenua l'effetto che la volontà del personaggio vorrebbe produrre sullo spettatore. Mentre quello agisce e s' infatua nella sua azione, s' affaccia di tanto in tanto dietro di lui qualcosa di superiore: la faccia del suo secolo e della sua razza, che sorride a chi guarda, e gli dice: Questo suo passo, questo

---

1) Questo rischio facile a corrersi da una riproduzione storica erudita, è stato riconosciuto anche dal Cattaneo nel suo *Saggio sul D. Carlo dello Schiller e il Filippo di Alfieri* (Opere varie, vol. II).

suo gesto, son io che lo muovo. L' uomo come individuo volitivo resta alquanto limitato per chi è preso in questa più ampia contemplazione; e non appare più, in parte, che come uno strumento di forze superiori. E l' Alfieri vuole invece mostrare quella *pianta uomo*, ch' ei si gloriava nascesse spontaneamente in Italia più rigogliosa che altrove, come qualcosa di forte e d' indipendente. E rappresenta l' uomo in ciò ch' esso ha d' eterno, in ciò che permane in lui attraverso le mutazioni dei secoli, in quel grande fondo psicologico di cui egli è perennemente padrone. È qualcosa che va al disopra della storia, è una ricostruzione dell' umanità ne' suoi tratti fondamentali e immutabili; che son poi quelli in cui tutti ritrovan sè stessi.

E che rimane allora alla storia, cui pure ricorre sempre l' Alfieri per le sue ricostruzioni ideali? Una parte che le serba l' illusione umana, parte che per tale sua origine potrà parer forse illegittima, ma che io non chiamerei tale se non quel giorno in cui l' illusione umana non esisterà più: la storia è destinata a dare maggior interesse ai fatti rappresentati. Strano, e contradittorio perfino, in una tragedia che alla storia non conserva, come la romantica quando glieli conserva, il suo svolgimento reale, i suoi lineamenti precisi; strano, in una tragedia che di storico conserva appena i nomi de' suoi eroi; e in cui la storia è poi falsata ne' suoi accidenti, generalizzata ne' suoi costumi, manomessa liberamente dal poeta perchè essa corrisponda meglio a una certa idealità sua. Strano, ma innegabile. Tutto ciò che sul palco scenico fa e dice un personaggio di gran nome, suscita un interesse vivissimo, se pure si sappia che il personaggio stesso non solo non ha mai parlato, ma neanche operato in quel modo, e non s' è mai trovato in quella situazione drammatica. Chè in quel momento l' illusione ci fa sembrare d' aver dinanzi la figura storica in carne e ossa, e la situazione nuova in cui essa è posta dall' autore appare come una situazione reale. Un grande personaggio storico, insomma, oltre ad essere una realtà, contiene quasi sempre in sè l' incarnazione d' un ideale; esso è, cioè, una verità di carattere non solo storico, ma altresì estetico, ed è quindi un nucleo già pronto per una creazione estetica più compiuta e più perfetta che l' autore voglia tesservi intorno del suo. A cui l' illusione dello spettatore si presta docilmente solo che gli elementi di pura invenzione concordino, in linea generale, con l' ideale di cui la persona storica era. in certi suoi tratti caratteristici, una rivelazione; o, almeno, non ne discordino apertamente. La ripugnanza dello spettatore che distrugge l' illusione non è la ripugnanza storica riflessa a ciò che si vede rappresentare, ma la ripugnanza estetica spontanea. E ben osservava il Cattaneo nel suo citato Saggio sul Filippo dell' Alfieri e il D. Carlos di Schiller (saggio pieno di buon senso e di acume e, quel che è più maraviglioso a que' tempi, di imparziale equilibrio), come ciò che sul teatro distrugge l' effetto non è ciò che si sa non essere avvenuto, ma ciò che contraddice al concetto generale che si ha dei caratteri e degli avvenimenti storici 1).

Quando l' autore si mantenga entro questi limiti estetici, il personaggio storico, se pur discordante dalla verità reale, accrescerà sempre di molto l' interesse della sua tragedia, perchè rappresenta un ideale già in parte formato. Veder comparire sulla scena, mettiamo, Nerone, è come vedere un personaggio di cui l' autore colla sua arte ci avesse già fatti esteticamente innamorare; e se il poeta non guasterà ogni cosa facendogli dire o fare cose che discordino troppo con quel nucleo ideale che esso storicamente rappresenta per noi, se non ci mostrerà, p. es., un Nerone saggio, tenero e amoroso, avrà messo

---

1) Su ciò cfr. pure le giuste osservazioni del Gherardini alle accuse dello Schlegel, nell' appendice alla sua traduzione del *Corso di letteratura drammatica.*

il suo edifizio d'arte sopra una montagna, invece d'incominciarlo a costruire in rasa pianura.

Se l'Alfieri questo sano procedimento nella trattazione della storia abbia saputo sempre seguirlo, è un'altra questione: per ora ho voluto mostrare come, in linea generale, alla storia può restare nell'arte un posto assai notevole anche quando abbia perduto quello che le era riserbato dalla tragedia romantica 1).

D'un'altra ragione da cui l'Alfieri doveva essere più che mai spinto a cercare i suoi avvenimenti in grembo alla storia, vedremo tra poco.

Le unità di tempo e di luogo! Regole di pura meccanica, è vero, se si considerino in astratto e nella loro rigida e pedantesca determinazione. E nella loro forma precisa rappresentano innegabilmente un'accettazione dell'Alfieri per puro rispetto all'autorità 2). Ma consideriamole largamente, come aventi radice nella poca importanza che l'Alfieri doveva dare nella sua tragedia allo scorrer del tempo e all'influenza e varietà dei luoghi, e vedremo che quell'accettazione è in fondo coordinata anch'essa all'unità ideale ed estetica della sua tragedia.

La ristrettezza del tempo era considerata come una catena insostenibile dai romantici: la tragedia doveva per essi riprodurre lo svolgimento reale delle passioni considerate nel loro divenire; e le passioni nel vero si formano a poco a poco, e sotto l'azione di mille cause che non agiscono certo tutte insieme in un giorno, nè in un giorno considerate anche ognuna da sola. L'azione del tempo nell'universo è una delle condizioni della realtà, e tutta la realtà doveva esser rappresentata nella tragedia.

Ma la tragedia Alfieriana, invece, ha per antefatto il formarsi della passione, e incomincia quando questa è divenuta volere. E di tale volontà ogni trascorrer di tempo che ne alteri o ne attenui le forme rappresenta una menomazione, una dipendenza. L'uomo giunto allo stadio alfieriano del forte volere, ha tutte le sue ragioni in sè, nel suo carattere, nella sua volontà incrollabile; mentre quell'azione del tempo sull'andamento dell'universo, è un po' un'altra figura che si appiatta dietro l'attore, e ci mostra sorridendo i fili ond'egli ha legate le braccia e guidati i suoi gesti.

Non c'era dunque per l'Alfieri la ragione che spingeva necessariamente i romantici al desiderio d'un tempo illimitatamente esteso. Chè anzi, esclusa dalla tragedia l'azione

---

1) Di tal genere d'importanza estetica della storia l'Alfieri aveva piena coscienza. Nel suo *Parere* sulla *Rosmunda*, ei scrive: «Credo . . . che sia anche mal fatto di volere interamente inventare il soggetto d'una tragedia; perchè il fatto non essendo noto a nessuno, non può acquistare quella venerazione preventiva ch'io credo quasi necessaria, massimamente nel cuore dello spettatore, affinch'egli si presti all'illusione teatrale: e fermamente credo, quanto alla grandezza tragica dei personaggi, dover loro giovare moltissimo pria che mostrino o dicano essi di essere o di volersi far grandi, un certo splendore del nome che per essi già dica che il sono e che esserlo debbono».

2) Vorrei qui ricordare come l'Alfieri nel suo *Parere* sulla sceneggiatura, chiami *principalissima e sola vera unità che posta è nel cuore dell'uomo, l'unità d'azione.* Sentiva dunque anche lui che nelle altre c'era un che di artificioso; solo, a volerla romper con esse, si sarebbe trattato di muovere una guerra clamorosa; a lui premeva far guerra d'idee più sostanziali, quelle due unità non gli davano grande impaccio e, quasi per una figura di concessione retorica, le accettò nella forma voluta dai pedanti.

sull' uomo dell' elemento estraumano, e sugli avvenimenti del caso, era naturale che quella meccanica di forti volontà contrastanti a cui essa si riduceva , giungesse al più presto a una catastrofe. E per di più militavano a favore della brevità del tempo le ragioni che , per quanto se ne dica, rendono preferibile, come azione teatrale, un' azione di breve durata ad una assai lunga.

Nei tempi di reazione l' esagerazione è non solo scusabile, ma, direi quasi, necessaria; ma che nell' esaltare i pregi della loro forma, anche come forma astratta, i romantici esagerassero , è pure innegabile; ed è innegabile ch' essi venissero a stabilire una specie di regolarità a rovescio , quando non ammettevano tragedia possibile senza che l' azione non durasse almeno un mesetto. Ed esageravano quando sostenevano che la libertà temporale nell' estensione della loro tragedia , non andasse mai , per quanto spinta , a danno della verisimiglianza , e non presentasse proprio nessun inconveniente. Dio mi guardi dall' accennare pure di volo gli argomenti che nella discussione si adducevano da una parte e dall' altra a difesa della propria forma. Ma uno sguardo generale alla questione, con la calma di chi considera le cose a tanta distanza , quando classici e romantici sono nomi quasi ugualmente stantii, non possiamo far a meno di gettarlo. I classici, che con la regola dell' unità di tempo venivano ad ammettere che l' illusione umana potesse vedere nella durata reale dello spettacolo rappresentato un tempo immaginario non più lungo di ventiquattro o, al più, trentasei ore , avevano torto da vendere. Ma i romantici, che di quell'elasticità d' illusione, ammessa in modo curiosamente limitato dagli avversarii, volevano invece farne addirittura qualcosa d' indefinito, non avevan neanche tutte le ragioni. « Se in un fiasco io riesco a farci stare un bicchiere di liquido più di quel che esso contiene », diceva il Porta nella sua bella epistola sul Romanticismo, « ho fatto tale prodigio che riuscirò a farci entrare tutto il lago di Como e magari tutto il mare » (1) — « *Grazioso* sei , non giusto » o impareggiabile poeta meneghino , che vieni a negarmi ogni gradazione nella docilità dell'illusione umana. La quale più che a un fiasco la paragonerei (giacchè siamo all' osteria, restiamoci) a un otre elastico che può contenere, sì, molto più liquido di quello che le sue dimensioni normali non comporterebbero , ma non indefinitamente ; e si sente tanto più a suo agio quanto meno si sforza, e se si vuole sforzar troppo, scoppia.

Per non cader nel torto, i romantici avrebbero, dunque, dovuto confessare che nel loro dramma una maggior difficoltà d' illusione c' era, ma era compensata dalla possibilità d'allargare il quadro rappresentato a una ricchezza di particolari e a una complessità di elementi che la stretta cornice classica avrebbe rigorosamente impedito. Della quale ricchezza e della quale complessità, poi, essi si esageravano anche la portata e il grado possibile a raggiungersi in una rappresentazione teatrale, quando addirittura s' illudevano di poter riprodurre nelle sue cause molteplici tutto un avvenimento che nella sua unità di azione si estendeva in un tempo assai lungo, in modo che nella rappresentazione potesse tralasciarsi e sopprimersi, come la mente umana può sopprimerlo nel fatto reale, soltanto il non significativo , l' accidentale , il contingente. Una rappresentazione ridotta a tre o quattr' ore

---

1) Perchè se in d' ona fiasca d' on boccaa
L' è assee brava, madamm, de fagh sta dent
Mezza zaina de pù del mesuraa
La po anch vess capazza istessament
De faghen sta ona brenta e, se ghe par,
Magara el lagh de Comm, magara el mar.

di durata non poteva essere che una potente semplificazione, uno sviluppo di poche situazioni principali da cui non l' insignificante soltanto poteva essere escluso ; e quello che non poteva certo rappresentarsi che ne' suoi effetti, lasciandone nell' ombra la lenta azione, era appunto lo scorrer del tempo. Il quale agisce sull' animo umano a poco a poco, nella successione continua dei momenti, non a tratti e in momenti determinati : quello scorrer del tempo che proprio per questa sua efficacia psicologica intima era invocato dai romantici come necessario alla rappresentazione drammatica 1).

Chè se per non trascurare nulla di ciò che nella lunga trama di fatti presa a trattare aveva la sua importanza, gli autori romantici cacciavan tutto nel quadro dell' opera loro, dimenticavano spesso d' essere autori di teatro e facevano drammi non rappresentabili nella loro integrità : difetto questo il più comune nelle produzioni di Shakespeare, di Schiller, di Goethe, per non nominare che i sommi. Ed è difetto che noi poco sentiamo perchè nella lettura scompare ; e le impressioni accumulate nella lettura e ruminate lungamente nell' animo suppliscono poi colla loro reviviscenza ai vuoti che nella rappresentazione teatrale, piena per necessità di tagli e di soppressioni, vengono a interporsi fra le varie parti dell' azione 2). Cosicchè noi, che da quando acquistammo l' uso della ragione abbiamo avuto fra le mani certi drammi, p. e., di Shakespeare, non arriviamo mai a provare la schietta impressione che ci farebbero se li vedessimo per la prima volta in teatro, adattati alle necessità della scena ; e un rimpolpamento, un ricolmamento, una reintegrazione soggettiva dei sentimenti che in modo immediato suscita in noi la rappresentazione teatrale, ha sempre luogo in larga misura. Ma il difetto nelle opere prese in loro stesse c'è, a meno che non si voglia chiamar pedanteria il dire difetto d' una produzione fatta pel teatro, il non potersi rappresentare sul teatro che ridotta e sformata.

In conclusione, senza pretender davvero di dare, in linea generale, il torto ai romantici, mi par chiaro che anche nel loro metodo non fossero proprio tutte rose senza nessuna spina ; che le convenienze formali del teatro urtassero col loro ideale d' arte più che con gl' ideali classici 3); e che, insomma, il torto e il diritto questa volta neppure potessero dividersi con quel taglio netto che il Manzoni non vedeva possibile nelle cose umane, ma che, bisogna pur dirlo, credette di vedere quando si trattò di teatro classico e teatro romantico.

Più esclusivamente di ordine negativo sono le ragioni per cui l' Alfieri dovè accettare l'altra delle due unità esclusivamente classiche. Al mutamento dei luoghi, e qui i classicheggianti, con tutti i loro ragionamenti, avevan torto marcio e completo, l'illusione dello spettatore s'adatta molto più che non allo scorrer del tempo, e perchè vi è molto più preparata, dal momento che ha ammesso di veder rappresentare dal teatro un luogo che non è quello che realmente vede, e quindi la scena non è più per essa una realtà e il mutamento è il semplice passaggio d'un'illusione in un'altra perfettamente simile ; e perchè l'apparato scenico mutato prende i sensi, e i sensi trascinano con sè l'immaginazione. In quanto dunque trasportava l'azione d'un luogo in un altro, il teatro romantico, a meno che non

---

1) E che, di fatto, non era possibile neanche materialmente rappresentare, ed era supposto, quindi, negl' intervalli tra un atto e l' altro.

2) Vedi anche su ciò qualche buona osservazione del Gherardini; op. cit.

3) Il Pindemonte nel suo secondo discorso sulla tragedia, premesso all' *Arminio*, riconosce i difetti della forma romantica, e conta tra gli avversarii di essa nella patria stessa di Shakespeare, nientemeno che Hume, Milton e Addison.

cadesse in quell'esagerazione di spezzatura e di cambiamento continuo, di cui è esempio insigne il *Goetz von Berlichingen* di Goethe 1), non correva incontro a inconvenienti di sorta e acquistava sul teatro classico immensi vantaggi. I quali, solo, non dovevano allettar troppo l'Alfieri, i cui personaggi erano così indipendenti dalle circostanze esteriori e dall'influenza dell'ambiente, traevano la loro poesia così esclusivamente dall'interno del loro animo, assoggettavano tanto ogni cosa alla loro volontà, che il luogo in cui si trovassero diveniva una pura accidentalità, una contingenza di nessuna importanza intima, o tutt'al più una mera convenienza materiale per lo svolgimento dell'azione. E quest'azione era alla sua volta tanto rapida, tanto semplice da non richieder troppe di queste convenienze materiali. Del resto ricordiamoci che l' Alfieri l' unità di luogo la prese nel senso più largo; che intesa nel senso più stretto, si permise di violarla tre volte , senza rimproverarsene 2); e quindi, se la necessità gli se ne fosse presentata, possiamo affermare che l'avrebbe violata una quarta senza scrupolo.

Quel contenuto fondamentale della tragedia alfieriana a cui fin qui abbiamo visto come convengano certe forme classiche, è una concezione essenzialmente ideale dei fatti umani: concezione esteticamente legittima, perchè ha una base nella realtà e perfeziona questa secondo quella tendenza sintetica, spiccatissima nel nostro sentimento, che mira a ridurre la natura all' uomo; esteticamente legittima, ma che , innegabilmente, non corrisponde alla realtà. A render letterariamente tale concezione era perciò naturale che non fossero adeguate le forme schiette della natura nella loro ingenua riproduzione; ed ecco perchè la tragedia alfieriana, con perfetta coerenza estetica, assume, nel riprodurre la natura, la forma imitativa del dramma classico, che era una forma essenzialmente ideale anch'essa. Egli segue cioè la natura parallelamente , ma non sulla stessa strada e allo stesso livello ; bensì in una regione più elevata, in cui le forme naturali ricevono un certo perfezionamento ideale.

Quando l'efficacia della riproduzione del vero non può più consistere nella sua scrupolosa esattezza, quando questa riproduzione non può avere, insomma, un'efficacia realistica, essa ne cerca una ideale. E non importa allora se si allontani più o meno dalla schietta realtà ; o, almeno, il criterio per giudicarla non va più messo allora nella somiglianza rigorosa de' suoi procedimenti con quelli della natura ; chè sarebbe un far rientrare in campo la natura dopo che abbiam preso ad imitarla per vie diverse dalla sua. Esempio tipico di tale imitazione tutta ideale l'abbiamo nella musica. Anche restando in quel campo di essa che conserva i maggiori legami con la realtà, nel campo del melodramma, certo è che il maestro che riveste di note un'azione drammatica, col solo fatto d'avere scelto la forma musicale per esprimere il contenuto e il significato poetico dell'azione stessa, ha rinunziato totalmente all'imitazione realistica. E ne nasce una forma tutta ideale, in cui la realtà è trasformata, mascherata, presa ne' suoi tratti più generali, colta sinteticamente in qualcosa di intimo, di essenziale, ma spogliata addirittura delle sue forme particolari vere. Ed

---

1) In questo famoso dramma la scena cambia cinque volte nel prim'atto, dieci nel secondo, ventuna nel terzo, cinque nel quarto e tredici nel quinto. Alcune di tali scene sono di poche parole. Eccone, come saggio, una del terz'atto. — *Capitano* : Quanti sono in tutto ? *Soldato* : Centocinquanta — *Cap.* : Di quattrocento che erano ! È terribile. Orsù, a cavallo subito, e diritti a Iaxthausen, prima ch'ei si riabbia e ci attraversi di nuovo la strada.

2) Cfr. per questo il mio studio sulla « Poetica alfieriana della tragedia »

abbiamo un gesto, una mimica, che non è affatto la mimica reale; un cantare insieme ne' duetti, nei terzetti, nei quartetti, che non è per nulla riproduzione d' un fatto reale; un'espressione collettiva di sentimenti nei cori, che, almeno in quella forma, non esiste niente affatto nella realtà. E, sia detto per incidenza, chi vuole sopprimere queste forme della musica come vecchiumi convenzionali, in nome del realismo, non pensa che il più atroce insulto che si potesse infliggere alla realtà le si è inflitto col far esprimere al personaggio i suoi sentimenti in musica. E quel realismo che torna in ballo ad accampar le sue pretese, dimentico di quella sorta d'offesa originaria sorbita in pace, è un ben povero, gretto, illogico realismo, e merita che gli si voltino le spalle. E per tenerselo caro e crederlo fonte di grandi bellezze anche in una musica, bisogna proprio esser maestri di musica.

Ma tornando alla tragedia alfieriana, essa è dunque, come in generale la tragedia classica, un primo germe di forma musicale, in cui le condizioni del vero non hanno conservato rigorosamente il loro aspetto, ma si sono modificate, alterate in forme ideali, o sono state scelte secondo certi criterii ideali.

E un primo tratto caratteristico di questa forma di riproduzione ideale, è il verso. Il quale è quasi uno sforzo della parola per divenire musica, e, quantunque molto, infinitamente più vicino al suo punto di partenza che alla meta verso cui tende, acquista però già in quel suo sforzo il diritto di camminare per vie proprie, diverse da quelle della nuda realtà. Potremmo ripetere per il verso quel che abbiam detto della musica: chi si mette a verseggiare, con ciò rinunzia già manifestamente alla riproduzione pedissequa del vero, ed acquista il diritto di non essere giudicato secondo lo stretto criterio veristico. — Ma il verso può essere o non essere subordinato alla concezione generale che è destinato a rivestire. Se non lo è, ha la sua ragione in sè stesso, e se ne deriva una forma ideale di riproduzione, questa non ha radice che nella volontà dell'autore di scrivere in versi, e in una ragione soggettiva che lo induce a trattare il soggetto scelto in veste poetica 1). È, come vedremo, il caso della tragedia francese. Ma se, come nell'Alfieri, la concezione estetica della natura nella tragedia aveva già in sè tanto d'ideale da richiedere necessariamente una forma ideale d'imitazione, e il verso è stato generato spontaneamente dal suo contenuto, c'è ancora una perfetta continuità nell'unità estetica della tragedia. I personaggi alfieriani parlano in versi non perchè l'autore abbia scelto questa forma arbitrariamente, o l'abbia servilmente accettata; ma perchè tale forma era necessaria, intimamente connessa col contenuto che doveva esprimere. Il verso non è la sfoglia d'oro che ricopre un corpo d'altra materia; è la superficie d'oro d'un corpo tutto d'oro, e che, quindi, non poteva esser che oro anch'essa.

Or quei personaggi così tutti poesia fino al loro intimo, è necessario allontanarli alquanto dalla realtà della vita; bisogna far dimenticare il più possibile all' ascoltatore che essi non sono uomini come noi solo nelle loro forti passioni e nella sintesi morale ed intellettuale per cui appaiono creature altamente poetiche, ma altresì, pur troppo, in tutti i particolari, fino ai più prosaici ed umili, dell' esistenza. Chè la stonatura d' una forma di linguaggio puramente artificioso e ideale, rispondente a un contenuto psicologico altrettanto idea-

---

1) Qui vorrei osservare come i poeti romantici sono spessissimo caduti nella contradizione di far parlare in versi quanto a forma, ma con una tale prosaicità di contenuto, che gli attori costretti a recitarli, spontaneamente cercano di far sentire il verso meno che possono. Lo Shakespeare ebbe il coraggio di alternare prosa e versi, secondo la nobiltà del contenuto e la dignità delle persone che parlavano. I titani veri in certe piccolezze non ci si colgono!

le, sarebbe troppo grande quando esso ci sembrasse uscire da esseri di una vita in tutto uguale alla nostra. Ed ecco come quei particolari della realtà, che già abbiam visto esser superflui come agenti psicologici nella concezione fondamentale della tragedia alfieriana, ci appaiono addirittura contrarii all'esplicazione della forma imitativa in cui quella concezione è resa. Tutto ciò che richiama troppo la vita d' ogni giorno nella sua realtà prosaica ed umile e nella sua contingenza, tutto ciò che non è l' uomo nella sua intima essenza psichica, è bandito. È una forma d' arte difficile a ben comprendersi, o, per dir meglio, facile a criticarsi, poichè il criterio è tanto materiale e positivo: il confronto colla realtà. Quanto è facile dimostrare, p. es., che i personaggi dell'Alfieri non hanno mai nè fame, nè sete, nè sonno, nè caldo, nè freddo. Quanto è facile osservare che i personaggi stessi, sian pure re o principi, s' incontrano da solo a solo, senza pompa, senza seguito; non si fanno annunziare arrivando nella reggia altrui; entrano nel vivo del discorso o si congedano, senza formule di saluto o di commiato, senza insomma tutto quell' apparecchio, tutto quel cerimoniale che nella realtà non va mai disgiunto dagli atti importanti della vita pubblica e privata! Critiche che ognuno comprende e ognuno può applicare e ripetere con profonda convinzione: senza però riflettere che rimproverare all'Alfieri d' aver così sollevato i suoi personaggi dalla realtà in una sfera superiore, in cui essi sono ridotti alla loro intima natura, a quello solo che in essi v' è di necessario, di essenziale, è un fare una critica un po' simile a quella di chi condannasse Michelangelo per aver trascurato di mettere accanto alla sua *Notte* la candela, le pantofole e qualcos' altro.

Ma il personaggio così ridotto e semplificato e astratto dai particolari della realtà, è ancora troppo solo negativamente allontanato dalle condizioni della nostra vita quotidiana; è necessario mettergli una veste che lo allontani da noi anche per elementi positivi, e ce lo faccia contemplare come qualcosa di anche materialmente diverso, la cui disformità dalle impressioni e le esperienze della realtà attuale e comune, sia aspettata da noi con una certa preparazione e accolta con una certa fiducia. Ed ecco il personaggio rimosso nella lontananza dei tempi da un lato, innalzato sopra un trono dall' altro. Il potere e l' antichità, ecco le due forme che senza snaturare il personaggio, lasciandolo perfettamente uomo nella sua intima essenza, gli conferiscono perciò un certo che d' ideale anche nella sua realtà, che s' accorda benissimo coll' ideal forma in cui è psicologicamente concepito, e con l' ideal forma con cui è letterariamente riprodotto e rappresentato. E poichè un tale personaggio, lontano da noi per ceto e per epoca, risicherebbe di non suscitare un caldo interesse, a produrre invece tale interessamento entra in campo la storia o la leggenda; e il personaggio è scelto tra quei nomi illustri la cui sola menzione basta per suscitare e smuovere nel nostro animo un mondo di sentimenti e di affetti. Ed ecco l' altra via cui alludevo per cui la storia entra come elemento perfettamente organico in quel perfetto organismo estetico che é la tragedia alfieriana.

Crediamo così d' aver mostrato come l' Alfieri, seguendo certi procedimenti artistici generali del teatro classico, in quanto, in sostanza, esso teatro rappresentava un' antitesi alle forme e allo spirito romantico, informava la sua arte d' un modello inteso a rendere con la maggior efficacia il suo ideale, e subordinava e coordinava le forme della sua tragedia a una rigorosa unità estetica. E tutto ciò che con libera innovazione egli aggiunse o tolse alle forme che gli si offrivano dagli altri teatri classici, è uno sforzo per avvicinar più che mai la tragedia stessa alla perfetta espressione del suo fine morale astratto, divenuto un contenuto suscettibile di forma estetica col suo concretarsi nella rappresentazione della volontà. E non c' è bisogno di fermarsi troppo a dimostrarlo. Quell' innovazione con

sistè essenzialmente, come vedemmo nel nostro studio sulla Poetica dell' Alfieri, nell' aver accresciuto la rapidità e la semplicità dell' azione. È il cammino della volontà umana più che mai denudato e scoperto agli occhi del pubblico: niente episodii accidentali, niente intrecci complicati, niente ricognizioni, nulla che non derivi dal contrasto di quelle tre o quattro volontà pienamente maturate al principio dell'azione, e fatalmente e irresistibilmente correnti alla catastrofe. È la rappresentazione del mondo reale più che mai idealizzata, più che mai ridotta all' elemento umano appassionato e operante, con la soppressione di tutto il resto, più che mai avvicinata a quella ideal forma imitativa onde la concezione ideale doveva rivestirsi. E del resto, che i tratti più nuovi dell' arte alfieriana siano una subordinazione di mezzi artistici a quell' unità estetica da noi scorta nella sua tragedia, ne è indirettamente una prova l'aver trovato la radice soggettiva de' principii da cui quel metodo deriva, nell' animo e nel carattere dell' Alfieri: il quale fu l'uomo che *sempre volle e fortissimamente volle*, e rivelò tale volontà appunto nell' insofferenza dell' indugio, nell' aspirazione furiosa d' un fine, nell' opera febbrile per conseguirlo.

Ed ora che cosa dobbiamo dire dell'affermazione comune: che l'Alfieri, volendo esser poeta tragico, accettasse a occhi chiusi la prima forma di tragedia che si trovò davanti? Certo, è questo un modo di spiegarsi il suo classicismo, assai comodo e spiccio. Ed è anche una spiegazione che ha una cert' aria di credito, e perchè i procedimenti d' un artista han tanto d' inconsciente che l' Alfieri per primo, forse, non avrebbe saputo dare una ragione sintetica della sua forma di tragedia, e certo non l' ha mai data; e perchè, intesa in un certo modo e con le debite restrizioni, ha pure in sè una parte di vero.

Naturalmente, non ogni forma della tragedia alfieriana è qual essa è nella sua ultima determinazione, proprio perchè l' Alfieri, se anche non fosse mai stato a un teatro e non avesse mai letto un componimento drammatico, l'avrebbe pure concepita così. Nessuno potrebbe affermare senza far ridere che, p. es., egli si sarebbe fatta da sè una tragedia di cinque atti, obbediente alle unità di tempo e di luogo 1). E anche in certi caratteri più indeterminati, c' è, com' è naturale, un certo adattamento dello spirito critico virtuale del poeta a una forma bella e fatta dagli altri.

Ma l' essenziale sta qui: quella forma, nel suo insieme, corrispondeva ai bisogni della sua arte. L'Alfieri non fu come uno che avendo bisogno di una casa si comperi la prima che trovi vendibile, e, bene o male, ci si ficchi dentro sè, la sua famiglia e la sua roba, standovi a disagio e costringendosi a una vita stentata, pur d'avere un tetto. Egli, è vero, non ebbe il tempo, e forse neanche il desiderio di costruirsi una casa da sè: ma quella che si prese corrispondeva assai bene ai suoi intenti, e que' restauri che vi eseguì furon diretti ad accentuarne più che mai i caratteri suoi particolari. Non ne sarà risultata quella costruzione che forse, abbandonato interamente a sè stesso, avrebbe potuta ideare; ma l' adattamento stentato e penoso non ci fu neppure.

---

1) Eppure, quanto all' unità di tempo, lo ha affermato il Bozzelli, nella sua opera: *Dell' imitazione tragica presso gli antichi e presso i moderni*: «... A me sembra certissimo che se la indicata regola non avesse mai esistita (*sic*) nella memoria degli uomini, Alfieri l' avrebbe creata dal nulla senza punto averne il disegno» (Cap. X).

II.

Contemplata la tragedia alfieriana nei tratti essenziali e fondamentali della sua forma, direi quasi nella sua membratura, viene spontaneo di domandarsi: Ma questa membratura, che in molte sue parti si delineava già nel teatro classico e, in ispecie, nel francese, e che anzi può dirsi l' esagerazione d' una forma che nella tragedia francese, se non tanto come pratica artistica certo assai spiccatamente come aspirazione critica, già si accennava e intravedeva, era animata dunque da uno spirito non nuovo neanch'esso; da uno spirito che avesse appunto prodotto già le forme somiglianti della tragedia francese? L'anima di questa, il suo intimo contenuto, era un' anima simile a quella della tragedia alfieriana, che, con pari coerenza, con una così stretta continuità ed unità estetica, si fosse rivestita di quelle forme simili? È il teatro francese, insomma, un prodotto che possa considerarsi in tutto come precursore del teatro dell' Astigiano?

Chi volendo studiare direttamente e particolarmente la tragedia dei nostri vicini d'oltralpe, parlasse d'un teatro francese in generale, senza distinguer fra loro produzioni diverse come quelle di Corneille e di Voltaire, di Racine e di Crébillon, cadrebbe certo in una ingenuità, in un errore pari quasi a quello da noi rimproverato a chi, parlando di teatro classico, intendeva d' attribuire ai prodotti designati con questo nome generico, una comunanza totale di forme e di caratteri.

Pure, al nostro sguardo, che intende rivolgersi alla tragedia francese solo in quanto possa o no rintracciarvi l' esempio di quella unità estetica così profonda e radicale che lega il contenuto alla sua forma nel teatro alfieriano, l' insieme di quella tragedia si presenta realmente a prima vista come un tutto così uno per certi caratteri fondamentali, che un discorso generico appare, almeno in principio, non solo possibile ma altresì necessario; quando non si voglia cadere nel vizio di dovere, in una ulteriore considerazione dei singoli autori principali, ripetere per ognuno qualcosa di fondamentale già detto degli altri.

Corneille, Racine, Crébillon, Voltaire: autori diversi tutti fra loro per certi caratteri, non c' è che dire; ma un tratto intimo ed essenziale ha di comune la loro tragedia: l'essere sempre, salvo qualche rarissimo esempio, la rappresentazione d' un contrasto, d' una lotta psicologica interna.

La *Medea* di Corneille, l' *Oreste* e la *Morte di Cesare* di Voltaire sono forse le sole tragedie francesi, parlo naturalmente delle più famose, che possano chiamarsi quasi in tutto tragedie di volontà nel senso alfieriano; e di esse, due sono tolte dal teatro greco: hanno cioè un argomento e una trama che l' autore accettava, non creava. In tutte le altre la posizione, sia del protagonista, sia dei principali personaggi, è un contrasto, una lotta intima di varii sentimenti; e il carattere tragico sta essenzialmente in questa penosa lotta e nell' alternativa che ne risulta. Il personaggio non ha mai una volontà maturata al principio della tragedia, o almeno non l' ha così forte da giungere al suo fine senza trovare altri ostacoli da quelli che le vengano opposti esternamente. La volontà o non c' è, o trova il suo impedimento nell' anima stessa che la nutre, o vorrebbe nutrirla, e talora invano. E la catastrofe della tragedia è raro che sia contenuta virtualmente in una posizione psicologica già ben determinata da principio. Essa non si prevede mai, perchè mai può prevedersi quel che il personaggio sarà divenuto alla fine della tragedia. Alla maggior complicazione esteriore delle trame, prodotta da riconoscimenti improvvisi, da rivelazioni inaspettate, da colpi di fortuna, che mutino l' andamento probabile e prevedibile dei fatti, s' aggiunge quest' incertezza, questa oscillazione dei singoli attori da cui quella catastrofe dovrà scaturire. La tragedia alfieriana fin dal primo atto fa quasi sempre, se non

prevedere, certo apparire il termine come un dilemma: son due forze di cui o l'una o l'altra deve vincere: o io ammazzo te, o tu ammazzi me. E l'eccitamento del lettore è quello che aveva invaso l'autore: la sodisfazione e l'impazienza di giunger presto a questo termine, trascinato dalla foga di quelle indomite volontà.

Leggete una tragedia francese, e spessissimo siete al quint'atto e non sapete ancora cosa mai potrà avvenire come scioglimento del nodo. Ogni personaggio è un'anima pronta a mutarsi, a cambiar direzione: spinto da due forze interne che se lo disputano e lo governano a vicenda, è come una foglia in balìa del vento; e tutt'al più, se è un personaggio virtuoso, potrà ritenersi, per semplice convenienza *a priori*, che la voce della ragione avrà in fine un po' più d'efficacia delle altre; ma con quale stento riuscirà a vincere, e quanto l'autore e il lettore s'interesseranno più della resistenza che della vittoria! Poichè è appunto in quella resistenza, o almeno nella vittoria non in quanto è violenta, sicura, assoluta, ma in quanto è tortuosa, stentata, lenta, affannosa, l'essenza della tragedia francese. Corneille è stato chiamato il poeta della volontà, poichè i suoi eroi finiscono sempre o quasi sempre col far trionfare la volontà ragionevole. Ma è appunto di quei tali trionfi che si tratta. E la volontà divien quindi in lui un intervento finale per arrivare al quale non si è meno dovuto lottare, e che esiste più per dar campo di analizzare ciò che sotto di essa finisce col piegare, che per farsi ammirare nella sua purezza ed integrità. Che cosa è in sostanza tutto il *Cid*? L'amore di Chimene e di Rodrigo e le lotte che contro di esso sopporta il sentimento del dovere. E il personaggio anche lì è sempre interessante perchè in lui si svolge un processo psicologico tentennante e penoso, perchè esso presenta un complicato spettacolo di passioni cozzanti fra loro. Qualcosa di simile sono tutti i principali personaggi dell'*Orazio*, del *Cinna*, del *Poliuto*, e via discorrendo; e più generale ed assoluto ancora è il procedimento in Racine e in Crébillon, e in alcune tragedie di Voltaire. Chè se talora non è di quella natura il personaggio principale, tale è però un altro o molti altri personaggi assai importanti. Così Orazio vuole, ma quanto contrasto in Camilla, che finisce coll'esser la vera protagonista della tragedia, se non per la mente, certo per il cuore del lettore! E così, quantunque pur si formi nel corso della tragedia, ha certo una ferma volontà Poliuto; ma il vero protagonista della tragedia non è Paolina, lacerata dagli affetti contrarii del marito, del padre, dell'antico amante, dai trasporti verso l'antica fede dei suoi antenati e verso la nuova del suo sposo? E nel Bruto di Voltaire, accanto al padre che vuole fermamente, non si svolge il contrasto tutto intimo di Tito fra l'amore e il dovere, contrasto che è, in fondo, il nodo di tutta la tragedia? E nell'Atreo di Crébillon, l'interesse tragico assai più che su Tieste non si raccoglie su Plistene, cui l'amore per Teodamia e l'ossequio pel creduto suo padre si contrastano miseramente fra loro?

E non insisto in esempi, che, nel modo in cui m'è permesso di ricordarli, non provano nulla a chi non conosca o non ricordi il teatro francese, e sono perfettamente superflui per chi di esso teatro abbia un'impressione fresca e vivace.

Ora è chiaro come questo carattere fondamentale della tragedia francese di dar tutta l'importanza agli svolgimenti delle passioni, al loro mutare, al loro alternarsi, al loro formarsi o sparire; è chiaro come tutta quest'analisi psicologica costituisca un contenuto schiettamente romantico 1). L'unità dell'uomo è frazionata: la concezione dell'animo

1) Nei numeri 23, 24 e 25 del *Conciliatore* apparve un articolo, firmato E. V. (certamente Ermes Visconti), in cui l'autore cercava di fissare bene i caratteri del Romanticismo:

umano come qualcosa di finito in sè stesso, di libero, di semplice, d' indipendente, che potè rivivere più tardi negli eroi riboccanti di calda volontà della tragedia alfieriana, è colà se non esplicitamente, certo virtualmente annullata. Ma aperto il campo all' analisi, se non si voleva restare a metà del cammino, bisognava spingersi il più oltre possibile: alla concezione romantica fondamentale dovevano corrisponder forme fondamentali ad essa subordinate, cioè romantiche anch' esse. Sia analisi, ma analisi davvero e sino in fondo. Volete descrivermi tutta la genesi d' un sentimento? Risalite alle fonti; mettetemi l' uomo in un ambiente ricco, circondatelo di tutto ciò che nella vita realmente lo circonda; non escludete nè uomini nè cose, nulla, infine, di ciò che può esser radice o coefficiente d'uno di quei moti dell' animo che mi volete far capire a fondo. E date a queste forze così disparate e così complesse, il tempo di operare: fate, insomma, che la vostra rappresentazione mi riproduca nel modo più fedele ciò che nella realtà è l' andamento naturale del fenomeno psicologico.

Abbandonata la concezione semplice e sintetica della natura umana, è spenta anche la poesia se non si fa rinascere dal concetto opposto a quello da cui prima scaturiva, lanciandosi coraggiosamente per la nuova via scoperta, fino al fondo. La poesia del cielo sta nell' ingenua credenza di chi lo ritiene il manto della Vergine trapunto di gemme, o nel calcolo dell' astronomo che allontana da noi e fra loro quei punti luminosi di milioni di miglia, e li moltiplica all' infinito. Dove non c' è nessuna poesia è, per noi, nel sistema tolemaico.

Ora il teatro francese è, ne' suoi tratti generali, una di queste concezioni rimaste a mezza strada. La coscienza umana sentiva l'importanza dell'analisi; l'uomo come un tutto indecomponibile, poetico solo in quanto agiva, non sodisfaceva più le coscienze; il coltello anatomico del poeta vuole affondarsi in lui, ma ha il braccio legato e non sa scendere nelle più riposte fibre. E il legame è la forma classica. Il teatro francese, essenzialmente, è un intimo contenuto romantico racchiuso in veste classica. Così vestivano gli antichi, così dobbiamo vestire noi, si pensava; senza riflettere quanto il nuovo corpo era era ormai diverso da quello che in altri tempi le vesti stesse avevan ricoperto.

L' unità estetica della tragedia di Alfieri, nonchè ritrovarsi nella tragedia francese, fa dunque invece uno spiccatissimo contrasto con questo dualismo, con questa inconciliabile opposizione del contenuto con la forma, che in essa si dibatte perpetuamente. L'unità di tempo, o, per non ricorrere alla formula così pedantescamente determinata, la brevità del-'azione, che nella tragedia alfieriana era una concomitanza naturale dell' impeto possente con cui i personaggi entravano fin da principio in azione, animati da una forza già pienamente sviluppata, è nel teatro francese un letto di Procuste su cui il poeta fa adagiare la sua ricca trama, non tagliandola come faceva l' antico grassatore ai suoi prigionieri, ma contraendola orribilmente. Al principio dell'azione, di solito, non c'è di avvenuto che un certo antefatto a cui si legano i fili della trama che sta per intrecciarsi. Ma le passioni che condurranno alla catastrofe, per lo più non son nate ancora: e i personaggi sono in uno stato o di calma perfetta o di sentimento puramente contemplativo e senza operazione. La passione nasce durante il corso della tragedia: la traiettoria, per così dire, psicologica dei singoli personaggi, la vediamo iniziarsi, svolgersi, passare attraverso mille peripezie, tortuosa, incerta variata da forze contrastanti, sorgenti ad ogni momento. E quando giungia-

---

tra questi è annoverato il contrasto della passione col dovere, con le conseguenti lotte, rimorsi, ecc.

mo alla meta, ci domandiamo: Come può un'anima umana aver percorso tanto cammino in un giorno? Nell'Alfieri se talora il giro di sole appare troppo angusto, non è per una contradizione intima, per una impossibilità psicologica che la trama si svolga in quel certo tempo. L'inverosimiglianza starà nelle misure materiali d'un avvenimento, forse di troppo accorciate: sarà un combattimento durato men del verisimile, come nella *Rosmunda*; sarà il preparativo d'una pompa solenne troppo strozzato, come nella *Merope*, o qualcos' altro di questo genere. Ma è un' alterazione di ciò che è puramente contingente; è un' impossibilità puramente empirica ed estrinseca, a cui l'animo non ripugna intimamente, e tanto meno un animo preso dalle forme ideali d'imitazione della tragedia alfieriana, che semplificano e condensano la natura, astraendola in un campo superiore al reale. Mentre le contrazioni psicologiche della tragedia francese urtano con ciò che v'ha in noi di più intimo: con l'esperienza dei moti e dei processi del nostro animo. Quei soliloqui di quaranta versi, in cui il personaggio cambia d' opinione e di sentimenti tre o quattro volte; quelle scene di dieci minuti che l'attore incomincia sentendo in un certo modo e termina divenuto tutt'altro; tutte queste forme convenzionali in cui il poeta condensa un lungo processo di contrasti e di alternative, ecco quel che addirittura non possiamo tollerare, perchè se pure non vi troveremo un' assoluta impossibilità, certo non sapremo darcene una sufficiente ragione. E tanto più, in quanto che l'autore francese, seguendo l'altro procedimento classico di considerare l'uomo in sè stesso, staccato dalla natura e dall'ambiente, e coll'adottare l' unità di luogo, si chiudeva tante fonti a cui la sua analisi avrebbe potuto risalire per ispiegare i mutamenti e gli atteggiamenti diversi dell' animo del suo personaggio, in mancanza d'una considerevole estensione data al loro sviluppo nel tempo. Il personaggio, in luogo di esser aperto a tutte le impressioni che lo circondano, pronto a vibrare diversamente secondo il vario giuoco di quelle, si riduce a una meccanica di passioni contrastanti, chiusa in sè, che si svolge rapidamente non si sa come nè per quale influenza, non avendo nè come molla intima una forte volontà, nè come coefficiente estrinseco un ambiente ricco e significativo. E infatti il gioco delle passioni si riduce nel teatro francese a uno sforzo logico dell' autore; il quale ci ragiona sù, calcola le probabilità, analizza, pondera, misura; sì che il teatro francese può sembrare a chi consideri e censure, e apologie, e pareri, ed esami di tragedie e di tragici, il teatro in cui la psicologia sia arrivata alla più grande profondità e alla più squisita delicatezza; e tale è stato ed è ancora ritenuto da molti; mentre invece è quello fra i tre grandi teatri, che ha prodotto il minor numero di caratteri vivi e veramente sentiti. Perchè il carattere in esso non è frutto d' intuizione sentimentale ma di calcolo, e non ha per radice intima un vivo consenso dell' autore, ma è una sua costruzione ragionata, fondata sopra una media di possibilità o non impossibilità psicologiche. E così doveva essere. Il carattere ben individuato può stare in una grande impronta che il personaggio porti in sè stesso e che lo renda indipendente da ciò che lo circonda, o nel suo modo di ricevere le impressioni secondarie di questo ambiente, le quali, volta a volta, diano in vario modo impulso ed eccitamento a questo o a quello de' varii sentimenti incerti e contrastanti nella sua psiche; esso è, quel carattere, il modo di comandare o il modo d' ubbidire dell'animo umano; ma d' ubbidire, come accennavo or ora, non a quelle grandi impressioni che hanno una necessaria conseguenza logica in tutti gli uomini; ma alle impressioni secondarie, agli accidenti minori della realtà. Ora da quella grande forza intima e da questo mondo complesso di più umili causalità il teatro francese prescinde per l' appunto. E l' uomo che ne risulta, debole e irresoluto, ma isolato in sè stesso, o soggetto solo alle grandi impressioni che producono un effetto necessario, non caratteristico di questo o di quell' altro individuo, non può immaginarsi e tirarsi innanzi nella rappresentazione artistica, che con uno

studio negativo, a forza di evitare ciò che assolutamente non potrebbe essere: giungendo tutt' al più alla creazione del non impossibile, non mai del verosimile, ossia del vero estetico.

Leggete tutte le principali tragedie francesi, e, salvo qualche eccezione, dopo un po' incominciate ad accorgervi che siamo sempre lì, a quei cinque o sei tipi di personaggi. Salvo la dignità del coturno, sono i Florindi, le Rosaure, i Lelii, le Eleonore, i Pantaloni e i Balanzoni della commedia italiana, o i tipi ugualmente fissi della commedia latina. Cambia l'intreccio, cambiano le circostanze, ma i personaggi son quelli; diversi tra loro nella stessa tragedia per varie gradazioni morali più che essenziale costituzione psicologica, simili ad uno ad uno in tutte le tragedie.

E non meno discordante dal suo contenuto analitico è nella tragedia francese la negligenza del colorito storico.

Una concezione sintetica e ideale come quella dell'Alfieri, può prescindere ne' vari argomenti presi a trattare, dal colorito speciale, dai particolari etnici o storici, fermandosi solo a ciò che nell'uomo v'è di eterno in tutti i luoghi, alla sua parte più intima ed essenziale. Ma una volta discesi nell'analisi, essa consta di particolari, e il particolare è appunto ciò che differisce per isfumature e per intonazione ne' varii luoghi e ne' varii tempi, è quello che spiega un avvenimento possibile in altre epoche e non più possibile oggi; che dà la chiave al lettore per rendersi conto della verisimiglianza di ciò che avviene, per potersi totalmente investire delle situazioni rappresentate. Spiegare il procedimento psicologico per cui un personaggio arriva a quella certa determinazione è il supremo intento del poeta tragico francese; ma quando a quella determinazione nella realtà hanno concorso certi elementi storici ed etnografici, sopprimere questi elementi è un affaticarsi invano coll'analisi per giungere alla verisimiglianza totale e perfetta. Tanto più che quell' anima che il poeta, così potata e ridotta, ci analizza sotto l'occhio, non è poi, nel suo complesso, un'anima ideale, sintesi di ciò che è l'uomo nella sua generalità e indeterminatezza di tempo e di spazio, ma è per certi suoi tratti l'anima francese del secolo XVII o XVIII. Alludo, come può ben comprendersi, alla galanteria amorosa che infesta si può dir tutto il teatro francese 1). E così abbiamo eroi per un lato molli ed effeminati come un bellimbusto incipriato, dall'altro crudeli e feroci come si poteva essere in tempi grazie a Dio ormai lontani: un contrasto stridente, che richiamando per certi versi il nostro criterio alla norma del sentire moderno, lo sorprende poi con avvenimenti possibili solo dati certi modi di vedere e di sentire, determinati da circostanze storiche che solo potrebbero farceli comprendere se analizzate e riprodotte nella tragedia. E questa mancanza, che invece troviamo, grida vendetta.

---

1) Anche Voltaire, malgrado le sue prediche, non è per nulla netto di tal macchia. Certo, esagera il Klein quando afferma (nella cit. *Geschichte des Dramas*) che Voltaire è un nemico dell' amor tenero, *freilich nur in den Vorreden von seinen Tragödien, nicht in diesen selbst, wo er vielmehr die Liebeshelden und Heldinnen des Racine noch übersüsste und überhöfelte.* Ma è pur vero che il derisore di certi versi teneri di Corneille e di Racine, non avrebbe, per dirne una, dovuto far innamorar teneramente Gengis-Kan, e fargli, p. es. dire:

> Un poison tout nouveau me surprit en ces lieux,
> La tranquille Idamée le portait dans ses yeux.
>
> (L' *Orfano cinese*, atto II, sc. VI).

È ciò che rimprovera il Manzoni a Racine per la sua *Andromaca*. Nella quale, in mezzo a tanto languore amoroso, a tanta mollezza di animi, a tante delicate sensibilità delicatamente analizzate, si tratta con piena indifferenza se si debba abbandonare o no un fanciullo ai suoi carnefici. Fatto talmente orribile, dice il Manzoni, che assorbe tutto il nostro interesse su di sè, e concentra tutte le facoltà dell'anima nel desiderio di sapere e capire come un fatto così atroce potesse, per circostanze storiche, essere in altri tempi naturale 1).

Nel procedimento alfieriano che ci presenta l' uomo in una concezione in tutto e per tutto ideale, non proprio di nessun tempo determinato, e in nulla neanche del tempo moderno, e chiuso nella sua volontà già formata, senza discendere ad analisi, la trascuranza dell' elemento storico si farebbe già sentire molto di meno. Eppure l' Alfieri non ha forse nessun soggetto in cui sia rappresentato qualche avvenimento incomprensibile al modo di sentire dei tempi moderni. Atrocità ce ne sono: ma derivano da animi atroci in tutto; da quegli animi di cui la semenza non è pur troppo ancora scomparsa da questa valle di lagrime.

La limitazione della tragedia a personaggi elevati e ad avvenimenti remoti, il verso, la dignità del linguaggio, il disdegno di termini ed espressioni troppo volgari, l'esclusione delle contingenze troppo umili della vita reale, tutta questa elevazione e nobilitazione del vero, costituiscono indubbiamente anche nella tragedia francese un tutto coerente in sè, una forma ideale d' imitazione della natura. La quale forma, come dicemmo, può, fino a un certo punto, applicarsi indifferentemente a questo o a quel contenuto, e dipendere da una contemplazione soggettiva poetica esercitata dallo scrittore sulla sua materia, quale che essa sia. Ma certo è che il contenuto meno appropriato alla forma stessa è un contenuto analitico qual è quello della tragedia francese. Pel quale e nel quale tutto dovrebbe avere la sua importanza, tutto conservare nella riproduzione il significato, sia pur limitatissimo, che ha in natura: il volgare come il comico, il solenne come il pedestre, in quella compenetrazione e in quell' avvicendamento ch' essi mostrano nella realtà. Quando adunque il poeta francese sceglie per la sua materia la forma imitativa ideale, quella che potremmo chiamar *tragica* in senso classico, sulla sua scelta non ha influito menomamente la considerazione del contenuto ch' essa deve rivestire. E ne nasce poi anche che questa forma, non solo considerata come veste di quel contenuto, ma anche in sè stessa, è qualcosa di men compatto, di meno organico, di meno intimamente animato della forma alfieriana.

In essa, infatti, s' insinua un elemento del tutto disparato dalla dignità tragica, un elemento tutto esteriore: la convenienza teatrale, la *bienséance*. È che cos' è questa *bienséance*? Una limitazione tutta estrinseca ed arbitraria che escludeva tutto ciò che avrebbe potuto urtare i gusti raffinati dei nobili spettatori. E che cosa urtava questi spettatori? In sostanza, il sentir dire o veder fare da un personaggio tutto ciò che sarebbe stato segno d' uno stato d' animo troppo violento e troppo lontano dalla loro galante, elegante e superficiale commozione. Espressioni crude ed energiche, sangue, ferite, morti, per quanto avessero in sè di convenienza oggettiva e di forza drammatica, non piacevano agli occhi e agli stomachi di quei profumati e smerlettati ascoltatori. « Pardon, madame, mais je vous dois tuer » sarebbe stata, secondo un arguto letterato e giurista napoletano, la

1) Nella sua « Lettera al sig. Chauvet ».

formula che, se uccisioni si fossero rappresentate sulla scena, avrebbe certamente accompagnato il colpo mortale vibrato da un eroe ad un' eroina.

Se l' attore dell' Alfieri non riproduceva il vero colorito naturale, era per un sangue più nobile, più vermiglio e più bollente che scorreva nelle sue vene. La disformità dal vero del personaggio francese era un belletto che i modi corretti della società raffinata trovavano elegante di mettere sul suo viso.

E si noti un' altra differenza sostanziale, che corre tra il linguaggio ideale del personaggio alfieriano e il linguaggio ideale del francese. Ambedue parlano come nella realtà vera non si parla. Ma le parole del primo sono un desiderabile drammatico, sono l'espressione più vivace e più calda che il sentimento, conservando la sua totale spontaneità, il suo completo vigore, sarebbe felice di saper trovare per potersi esprimere in tutta la sua energìa, in tutta la sua pienezza. I discorsi dell' altro, assai spesso non sono un'espressione diretta del sentimento, ma il frutto d' uno studio retorico che ha girato quel sentimento da tutti i lati, martellandolo ed elaborandolo in artificiosi concetti, raffronti ed antitesi. S' ammira l' abilità del poeta che ha saputo da così poco cavarne tanto, ma la forza drammatica è ita in fumo. Nel dialogo alfieriano non è riprodotto fotograficamente il vero; ma se il vero fosse quello, quanta esuberanza, quanto calore, quanta potenza d' espressione tragica non sarebbe racchiusa nelle parole di chi parlasse a quel modo; e come sentiamo che, trasportandoci in quella certa situazione, non chiederemmo di meglio che aver da Dio il dono d' una simile eloquenza! Il dialogo francese non solo non rappresenta il vero reale, ma neanche un profondo vero estetico; chè uscire in quei sottili concetti nel bel mezzo del calore d' una passione, ci parrebbe un raffreddamento di quel calore, un gioco di spirito e d' intelligenza, in cui l' impeto dell' animo resterebbe incatenato: catene d'oro, sì, ma catene,

E così i francesi con un verso che, per certe sue qualità, si prestava tanto più del nostro alla riproduzione del discorso realistico, ne restarono più che mai lontani, profittando solo di quei certi caratteri del verso stesso che ne facevano un bello strumento di spirito e d' artificio.

Dopo ciò che siam venuti esponendo o accennando, si comprenderà bene come, se pure il teatro francese rispondesse perfettamente nelle sue forme esteriori al tipo della tragedia alfieriana, non sarebbe neppur per sogno il caso di concludere che l' Alfieri è in tutto e per tutto discepolo dei francesi. Si tratterebbe sempre di due vesti simili, l' una convenientissima l' altra sconvenientissima alla figura da ricoprire. Ma per di più è noto a tutti come l' Alfieri modificasse anche esteriormente il tipo tragico francese 1), specialmente se si con-

---

1) Si noti che tutti i caratteri di cui il grande Astigiano spogliò la tragedia francese per crearsi una forma più adeguata alla rappresentazione del suo ideale, non erano poi niente affatto, in quella, forme più adatte alla manifestazione e alla rappresentazione di quel contenuto analitico che ne formava l' intima essenza. Chè l' amore, se da un lato coll' accelerare ogni processo psicologico, rendeva meno inverisimile un lungo svolgimento di tale processo nelle ventiquattro ore — l' osservazione, assai sottile, è del Manzoni, nella lettera a Chauvet, — dall' altro sarebbe stato nuova materia di analisi, e della più delicata analisi, portata più che mai sulle causalità d' ogni ordine e d' ogni specie: come quel sentimento che toglie all' uomo più d' ogni altro la padronanza di sè stesso e può farlo zimbello delle più fuggevoli e insignificanti impressioni; e la complicazione maggiore della trama, allargando la materia in una stretta cornice, obbligava più che mai il poeta a una contrazione sforzata dei processi psicologici de' suoi personaggi; e

sideri questo tipo in Corneille, Racine e Crébillon. Uno schema di tragedia più simile a quello dell' Alfieri lo abbiamo in Voltaire, che teoricamente poi, come vedemmo, aveva già in gran parte additato e accennato la forma alfieriana. Ora questa maggior somiglianza esteriore, è essa accompagnata anche da una maggior somiglianza di contenuto? A considerare solo certe somiglianze parziali e particolari, potrebbe ben affermarsi; e spesso è stato affermato, e, ultimamente, con molta determinatezza, da un dotto francese assai studioso di cose italiane: il Dejob 1). Quantunque egli stesso riconosca che, per ciò che riguarda la semplicità tragica, l' Alfieri abbia fatto ciò quel Voltaire aveva solo pensato; per quanto consenta che il linguaggio dei personaggi alfieriani sia molto più maschio e vigoroso che non quello dei volteriani, che i riconoscimenti e tutte le *ficelles*, adoperate largamente da Voltaire siano state dal Nostro affatto escluse; che questi abbia creato degli esseri viventi, mentre Voltaire non ha fatto che dei retori; ciò non ostante il Dejob ritiene che l'Alfieri sia nel suo complesso un allievo di Voltaire. Le riforme da questo, in parte, non solo pensate ma anche accennate, la semplificazione della natura di cui nella scena tragica è trasportato il solo essenziale, la dignità tragica sempre osservata e mantenuta, l'essere così il poeta di Ferney come l'Astigiano più uomini di teatro che filosofi, e il considerare ambedue il fatto più che nella sua verità storica nelle possibilità del suo effetto drammatico, sono punti di contatto che rivelano non solo una coincidenza accidentale, ma un' intima dipendenza.

Ora io non voglio discutere capo per capo le affermazioni del Dejob; e mi limito ad osservare come talune almeno delle somiglianze da lui trovate rientrino in quel campo generalissimo delle forme classiche, non proprie certo solo di Voltaire e di Alfieri. Ma ammettendo pure queste ed altre, se si vuole, somiglianze particolari, certo è però che considerando i due teatri dal punto di vista assai alto e generale a cui finora siamo rimasti, le loro relazioni ci presentano, con tratti ancor più antiteticamente spiccati, quella somiglianza di forme esteriori e quella dissomiglianza di contenuto intimo, che abbiamo osservate nel teatro di Alfieri e dei grandi tragici francesi, in genere.

Abbiam detto che il contenuto della tragedia francese è un contenuto romantico: l'analisi delle passioni umane, dei loro contrasti, dei loro complicati processi. Orbene, questo contenuto, di tutti i tragici di Francia, è in Voltaire che si spinge più oltre verso il romanticismo. Lo studio dell' individuo non sodisfa più l' autore; e dove non sia l' argomento classico che lo imprigioni in que' certi limiti ormai consacrati, egli allarga il suo campo dalla semplice psicologia individuale alla psicologia della casta, della razza, del popolo, della religione, dell' epoca storica. La sua *Zaira*, come dice egli stesso, vuol essere un quadro di costumi e di sentimenti il più complesso: « L' idée me vint de faire contraster dans un « même tableau, d' un côté l' honneur, la naissance, la patrie, la religion; et de l' au- « tre l' amour le plus tendre et le plus malheureux; les moeurs des mahométans et cel- « les des chrétiens; la cour d' un soudan et celle d' un roi de France » 2). Nella *Alzira*. « on a tâché de faire voir combien le véritable esprit de religion l'emporte sur les ver-

---

l' uso dei confidenti non allargava il campo dell' osservazione poetica; chè tutti sanno come il confidente fosse un puro mezzo convenzionale per far rivelare ai personaggi primarii ciò ch' essi covavano in seno, e per introdurre la cosiddetta esposizione al principio della tragedia.

1) *Études sur la tragédie.* Parecchie delle sue osservazioni, in ispecie per ciò che concerne la politica nella tragedia dell' Alfieri, e l' enfasi oratoria alla Rousseau ch' ei vede ne' personaggi alfieriani, avevo già trovate nel libro di Oskar Bulle: *Die italienische Einheitsidee.*

2) *Lettre à M. De la Roque sur « Zaïre ».*

« tus de la nature » 1). E nel corso della tragedia appare scoperto l' intento di porre a contrasto costumi e sentimenti europei con costumi e caratteri americani; una civiltà corrotta e una barbarie sana e pura; una religione fanatica e una religione tollerante. Il *Maometto* tutti sanno come fosse destinato a delineare un quadro dei terribili effetti del fanatismo religioso, e ad ispirare un vivo orrore per questo e una salutare reazione verso i sentimenti di umanità naturale 2). Nell' *Orfano cinese* s' intende presentare lo spettacolo della barbarie rozza e forte, vinta dalla inerme ma irresistibile attrattiva di costumi umani e raffinati 3). La *Roma salvata* è scritta per dare ai giovani un' idea piena e precisa di ciò che furono Cicerone e i suoi tempi 4). E non parlo delle ultime e men conosciute tragedie, come *Gli Sciti, I Guebri, Le leggi di Minosse*, ecc., in cui più che mai è palese e prevalente su ogni altro riflesso, l' intento di rappresentare al lettore un quadro storico, sociale, filosofico.

Ora, che cosa è avvenuto? Un contenuto così immensamente ricco e complicato è stato rinchiuso, storpiato da Voltaire nella forma classica; e in una forma più stretta, più severa, più attillata di quella de' suoi predecessori, in quella forma che prelude all' attuazione dei più arditi desiderii di semplicità, di brevità, di dignità, d' idealità d' imitazione, che ebbe poi luogo colla tragedia alfieriana. In ventiquattr' ore e fra sei o sette personaggi, tutti principali e tutti magniloquenti, chiusi in sè stessi, isolati dal loro ambiente, allontanati dalla realtà della vita, doveva, secondo Voltaire, delinearsi quel quadro o politico, o storico, o etnografico, o sociale, o religioso ch' egli aveva in mente. Vero romantico che si vestiva da classico; sentendo a modo di Shakespeare e disegnando a modo di Alfieri, con un edifizio gotico nell' anima e un tempio greco davanti agli occhi!

Nè questo suo gusto per la forma classica si può dir che fosse in lui poco sincero e tutto pedantesco. Certo il dispetto e la gelosia contro Corneille e contro Racine, che non gli pareva vero di poter criticare con un modello greco alla mano, lo avrà spinto in parte verso quel gusto di una più stretta semplicità 5). Ma l' ammirazione per questa semplicità, che è davvero, astrattamente considerata, pregio assai notevole dell' opera teatrale, doveva esser sinceramente assai viva in lui. Solo non sapeva uscir da questa astrazione e considerare se quella forma, bella in sè stessa, era però conveniente alla sua materia. Onde tra l'una e l'altra un dualismo irreconciliabile che non riusciva mai a cessare col trionfo d'uno de' due elementi.

Una maggior coerenza c' è negli argomenti classici, che gli si presentavano, com'è naturale, con un contenuto adatto alla semplicità delle forme. E, p. es., l' *Oreste* e la *Merope* s' avvicinano davvero quasi in tutto al tipo alfieriano. E, viceversa, il tragico maturo e già sicuro di sè, si lasciò talora andare a certe libertà di forma, dirette a render questa più

---

1) *Discours préliminaire*, che precede la tragedia stessa.

2) Cfr. la *Lettre au roi de Prusse* su questa tragedia.

3) Cfr. la *Épître à Monseigneur le Maréchal duc de Richelieu.*

4) Cfr. la *Préface* della tragedia.

5) Che questa non sia una maligna insinuazione, ce ne dà una testimonianza lo stesso Voltaire. Si sa che la sua poetica è in gran parte esposta nel « Commentaire sur Corneille ». Orbene, ecco che cosa dice l' autore di questa sua opera nella *Épître dédicatoire* delle *Lois de Minosse*: « Vous savez que je commentai Corneille, il y a quelques années, par une détestable envie; et que ce commentaire, auquel vous contribuâtes par vos générosités, à l'exemple du roi, était fait pour accabler ce qui restait de la famille et du nom de ce grand homme ».

propria alla ricchezza del contenuto. Nel Tancredi tenta d' avvicinare il verso alla prosa con un sistema più libero di rime, affine di permettere ai suoi personaggi una più abbondante e realistica espressione dei loro sentimenti. Nella *Semiramide* ha un tentativo d' allargamento di scena, che veniva, in conclusione, ad essere un modo di sfuggire alla regola dell' unità di luogo. Nella *Morte di Cesare*, e più nel *Triumvirato*, cerca di adottare per certi lati la forma inglese. E negli *Sciti* e nei *Guebri* sceglie per protagonisti personaggi di tutti i ceti, senza aristocratiche schifiltà.

Ma questi avvicinamenti al teatro romantico furono assai più infelici di quei saggi quasi schiettamente classici, perchè una barriera vi fu che Voltaire non si decise mai a superare, che impedì l'attuazione coerente della nuova forma: l'unità di tempo, da lui sempre considerata assolutamente indispensabile alla rappresentazione teatrale. Era un sentimento sincero? O gli pareva che quell' unità fosse l'ultimo santo da invocare per poter trattare Shakespeare da eretico? Non sappiamo. Certo è che l'unità di tempo è, in generale, proprio quel che v' ha di più contrario allo svolgimento d'una concezione romantica. E non spenderò parole vane e audaci a dimostrarlo, dopo quel che ne dice il Manzoni nella sua lettera al sig. Chauvet.

Questa discordanza tra il contenuto e la forma, portata al suo massimo grado da Voltaire, fu adunque, a mio parere, il difetto capitale dalla tragedia francese, la vera piaga d' una produzione artistica per tanti lati eccellente : piaga su cui i romantici non seppero mettere il dito in modo da farsi dar ragione in tutto e per tutto, essi che pure, in tante cose, ne avevano tanta. In apparenza, stando alla forma delle loro critiche, essi condannavano il teatro francese perchè non era nè quello inglese, nè quello spagnuolo , nè quello greco. Confusamente la critica giusta sotto quest' apparenza d' ingenua stoltezza c' era , poichè teatro greco, inglese e spagnuolo erano appunto quelli la cui forma era stata generata spontaneamente dal contenuto ; mentre nel teatro francese essa era una forma tutta esteriore, sovrapposta, imitata, quando il suo contenuto ne avrebbe richiesto una tutta diversa. Ma questa discordanza essi non s' erano curati di mostrarla, ed eran finiti col cader nell' inganno essi pure quando , presa a criticare la forma in sè stessa come artificiosa e lontana dalla riproduzione ingenua della natura , anche là dove, ed era il caso dell' Alfieri, essa tornava a calzare quasi perfettamente col suo contenuto, lasciavano sussistere il biasimo. Mentre avrebbero dovuto mostrare come il criterio secondo cui essi condannavano la forma francese non era assoluto, ma era suggerito dal contenuto stesso ; e ricordarsene poi a proposito del teatro alfieriano.

Anche qui vola come aquila sugli altri il Manzoni. Il quale cerca almeno di camminare sopra un terreno sodo quando parte dal presupposto che la tragedia non possa essere che la riproduzione d' un avvenimento storico, a cui l' arte ha fornito secondo verisimiglianza i soli elementi che la storia non ci ha tramandati. La forma romantica risulta da questo presupposto, come unica forma possibile d' un unico contenuto possibile , e le critiche rivolte alla forma presuppongono un contenuto che è in quel certo modo, o non dev' essere. E, ciò posto, il Manzoni quando considerava Corneille, Racine , Voltaire ed Alfieri come un solo gruppo di erranti dal vero , era almeno coerente. L'errore sarà nel presupposto e sarà, e noi crediamo che sia 1), un errore di estetica ; ma la logica è salva.

---

1) Sulla fissazione storica del Manzoni, v. De Sanctis: *La poetica del M.* in *Scritti inediti o rari a cura di B. Croce*; vol. I. Buone obbiezioni al sistema storico manzoniano ha pure il Foscolo nel citato scritto : *Della nuova scuola drammatica in Italia.*

III.

Quella forma generale di cui il teatro francese e l' alfieriano s' erano rivestiti, era stata suppergiù, in certi tratti fondamentali, anche la forma del teatro greco. Chè, per quanto oggi sappiano intendersi ben altrimenti che un secolo fa i precetti d' Aristotile, certo è però che, anche interpetrati all' antica maniera pedantesca, essi materialmente ritraggono la forma della tragedia greca; e la mutata e spedantita considerazione di quei canoni sta insomma più nel vedervi una constatazione empirica in luogo d' una precettistica *a priori*, che in una sostanzialmente diversa interpretazione delle parole.

Orbene, questo schema generico di forma tragica, inorganica nella tragedia francese, organica nell' alfieriana, e certamente organica nella tragedia greca perchè nata con piena spontaneità, rivestiva adunque in quest' ultima un contenuto analogo al contenuto tragico del sommo Astigiano? E la tragedia di questo, dipende direttamente dalla tragedia greca, è un' imitazione, una continuazione, una resurrezione dello spirito intimo che aveva animato quella?

A priori non potrebbe certo escludersi. Che l' Alfieri dovesse conoscere, e neppur tanto superficialmente, il teatro greco, abbiamo già tentato di mostrarlo; e non foss' altro, poi, egli aveva certamente letto il *Théatre des Grecs* del Brumoy, in cui sono o riassunte, o, in buona parte, tradotte tutte le tragedie di Sofocle, Eschilo ed Euripide. E certi mutamenti dal nostro arrecati alla forma francese, come la soppressione dell' amore e la semplificazione della trama, erano appunto un ravvicinamento alla forma greca, e come tali erano stati vagheggiati, quantunque di rado messi in pratica, p. es. da Voltaire.

Ma il fatto è che il teatro del nostro, per la sua intima unità estetica, è lontano dal teatro greco non meno che dal francese. Il contenuto del teatro alfieriano è sempre un contenuto profondamente umano, tutto psicologico. Psicologia semplice, è vero, in quanto è limitata alla rappresentazione del prepotente dominio d' una forza di volontà che trascina e fa ammutolire ogni altra sfumatura, variazione, alternativa di sentimento; ma quella semplicità non è, in gran parte, una limitazione nelle facoltà osservatrici dell' autore, nè frutto d' un suo preconcetto estraneo all' arte. Essa è inerente al contenuto di quest' arte, è una forma organica, ritrae una verità psicologica oggettiva. La tragedia alfieriana, insomma, come la francese, come la shakespeariana, come poi la tedesca, come tutto il teatro moderno, se non il contemporaneo, ha per nocciolo fondamentale la pittura d' uno stato eccezionale d' animo, con l' azione che ne consegue. Per l' Alfieri non c' è tragedia se non c' è un animo appassionatissimo, bollente, che intende con tutte le sue forze ad un fine, e opera con ogni possa al suo conseguimento; e la tragedia è principalmente la rappresentazione di quello stato e di quella operazione, e prende forma da essi. — Un fondamento tutto diverso, affatto estraneo alla psicologia umana, ed estraneo quindi alla materia della rappresentazione oggettivamente considerata, ha la tragedia greca. Esso è, in sostanza, una considerazione lirica dell' avvenimento; è, rispetto a questo, un *poi* non un *prima*. Il fatto storico è là come materia greggia della tragedia. Il teatro moderno lo rappresenta per ispiegarselo col lavorio psicologico che lo ha prodotto: sia esso il lento processo della realtà, come nel teatro di Shakespeare, sia una lotta artificiosamente condensata di forti passioni, come nel francese; sia un impeto furioso, una ferrea volontà, come nell'Alfieri. Il teatro greco, invece, lo rappresenta per rifletterci sù e ricavarne la sua massima più o meno morale, il suo sistema religioso o filosofico sulla potenza del fato. Questa è la chiave per ispiegarsi l' arte e le ragioni del teatro greco in generale. E assai profonda-

mente riconosceva il Centofanti 1) doversi appunto in questa concezione morale ricercar la vera legge dell' unità nella tragedia greca; chè a volerla trovare nella composizione oggettiva del dramma, essa sovente sfugge.

Una grandiosità di concezione, che quasi sempre s' informa a un principio religioso, è un carattere di tutte le arti primitive. Ma alla vastità e profondità di essa, resta quasi sempre inadeguata la forma descrittiva, sia plastica, sia letteraria, in cui l' artista si sforzi di renderla. Il sentimento, l' entusiasmo lirico dello scrittore è altissimo, ma ei non sa oggettivarlo in forme artistiche che, in sè considerate, ne contengano la vera espressione; e queste forme son sempre qualcosa d' ingenuo, di primitivo, di limitatamente espressivo. se il lettore non sia preparato a riceverle e contemplarle con un entusiasmo simile a quello che animava l' autore; in altre parole, se quella concezione non iscaldi anche lui d' analogo impeto lirico.

Così è appunto della tragedia greca, specialmente nelle sue origini. L' anima vera di essa è qualcosa d' interamente estraneo al suo contenuto materiale considerato in sè: è un rapporto che corre tra il contenuto medesimo e la convinzione religiosa e morale d' un' anima, è un modo di considerarlo e d' interpetrarlo dell' autore e del pubblico, è, insomma, un elemento lirico e non drammatico, e quindi capace di bella veste artistica solo a patto di esser espresso liricamente. Ed ecco la profonda ragione del coro greco, destinato appunto all' espressione artistica del fondamento poetico della tragedia. O forse sarebbe più esatto dire che il dramma, nato dal coro, doveva naturalmente conservare un' anima lirica, e mantenere nel suo svolgersi ad esso Coro sempre una parte essenziale — E che cosa è che dal Coro, quasi per un fenomeno di gemmazione, si sviluppa e divien dramma? È ciò che ha dato il tema al motivo lirico, il fatto in sè stesso e per sè stesso, preso come un dato, come un antecedente, come un tutto indecomposto. Ora è chiaro che l' uomo in una rappresentazione drammatica così originata dev' esser privo d' ogni vera importanza e profondità psicologica. Esso è semplice, non analizzato, senza sfumature e contrasti; non però, com' era nell' Alfieri, perchè il grido fortissimo d' una passione furiosa soffochi in lui le voci d' ogni altro moto dell' animo, o perchè una gagliardia straordinaria di volontà lo renda inattaccabile alle impressioni dell' ambiente; bensì perchè è visto superficialmente, perchè l' autore ha avuto prima nell' anima come motivo essenziale ciò che il suo personaggio ha fatto, e da quest'azione, tanto per poterla rappresentare nelle forme della realtà, è risalito solo a quello stato psicologico che dev' esserne stato l' antecedente logico ed immediato, senza curarsi di guardare più oltre. Il tale ha ucciso il tal altro, dunque è segno che lo voleva uccidere. Il più oltre, la ragione di questa crudele determinazione non è cercata nell' animo dell' uccisore: il più oltre è la volontà degli Dei o il fato: l' uomo è un passaggio intermedio tra questa volontà e l' atto in cui si è manifestata, ed è considerato solo come tale.

La semplicità psicologica e la conseguente semplificazione di tutto il quadro drammatico che nell'Alfieri eran fondati sopra una ragione tutta oggettiva inerente alla situazione psichica del personaggio drammatico, sono dunque invece nella tragedia greca conseguenza d' un modo tutto soggettivo di contemplare e il personaggio e l' avvenimento stesso, per cui l' uno e l' altro non appaiono all' autore nella pienezza l' uno della sua anima, l' altro delle sue complesse causalità, ma ambedue limitati e semplificati per riflesso delle sue convinzioni morali e religiose. Là, insomma, quella semplificazione è un elemento estetico,

---

1) *Discorso sulla letteratura greca.* Firenze, Le Monnier, 1870.

perchè forma adeguata al suo contenuto; qui non lo è, o non lo è almeno per un analogo motivo, come quella che dipende da ragioni ad esso contenuto totalmente estrinseche. E infatti la tragedia alfieriana, malgrado tutta la sua semplicità, rappresenta una vita piscologica della più straordinaria energia ed interesse; la tragedia greca giunge talora a un contenuto, dal punto di vista drammatico assolutamente insignificante o capace appena di riempire un atto di tragedia intesa alla moderna. E l'incanto ch' essa in noi suscita anche quando è ridotta a questi termini, è sempre dovuto a un calore lirico da cui noi siam presi alla lettura, diverso in parte da quello che doveva animare i contemporanei dei tre grandi tragedi, ma, come quello, in gran parte soggettivo.

Ben inteso, ciò che oso affermare della tragedia greca in genere, va accettato con tutta la discrezione. Questo tipo di tragedia quasi interamente lirica, è, naturalmente, proprio in particolar modo di Eschilo. In Sofocle l'elemento umano reclama i suoi diritti; la gemma drammatica fiorisce rigogliosa sulla pianta lirica ed acquista una vita e uno svolgimento proprio. E pur restando assai semplice e pur essendo considerata più nella conseguenza dei fatti che come causa di essi, e quindi anch' essa in uno stadio lirico, la psicologia dei personaggi sofoclei ha tocchi veramente magistrali e commoventi. Basterebbe ricordare il dignitoso sdegno di Edipo coloneo, la profonda accorazione di Aiace, la lacrimevole disperazione di Filottete. E l'Antigone e l'Elettra son poi due drammi in cui spunta addirittura la concezione moderna della tragedia come rappresentazione del fatto studiato non in quanto è causa di sentimenti e di considerazioni, ma in quanto è effetto di forti passioni umane, che acquistano nella rappresentazione poetica il primo posto.

Euripide vuole spingersi più avanti di tutti. La sua tragedia è, per certi rispetti, più umana ancora di quella di Sofocle; ma non perchè ei penetri più addentro nell' animo dell'uomo, o perchè il suo modo di considerare gli eventi umani sia radicalmente mutato. Chè anzi l'idea del fato e della volontà divina è in lui sempre presente, tanto da non fargli sembrare affatto una sconvenienza la risoluzione drammatica prodotta dal *Deus ex machina* (che Sofocle, delle sette tragedie di lui rimasteci, usò solo nel *Filottete*), o la rivelazione scoperta de' motivi riposti dell'azione, in que' dialoghi degli Dei fra loro, con cui s' aprono alcune delle sue tragedie. Questi mezzi, che per noi sono stridenti soluzioni di continuità drammatica, veri sguardi che l'autore ci fa nostro malgrado gittar nelle quinte, rivelandoci che quegli uomini son marionette, dovevano esser per Euripide la continuazione naturale d' un concetto sempre serpeggiante e latente in tutta la parte umana della tragedia; erano rivelazioni dirette di ciò che indirettamente era sempre pensato come causa delle azioni de' suoi personaggi, e che spesso forma la sola unità delle sue tragedie. La sua maggiore umanità consiste dunque soltanto in una certa maggior compiacenza di soffermarsi a ritrarre esteriormente quell' intermediario tra la causa divina e la sua manifestazione terrena, che era l'uomo. Non, adunque, maggior profondità di caratteri, maggior verità di analisi, maggior ricchezza di motivi psicologici; ma solo una molto maggior quantità e varietà di tipi, un maggior realismo nella riproduzione della natura. I due elementi divino ed umano, intimamente legati nel pensiero dell' autore come causa ed effetto l' uno dell' altro, sono insomma più nettamente separati nella forma rappresentativa e ognuno trattato senza preoccupazione dell' altro. In Sofocle quel fondamento divino non era apertamente palese, e si rivelava oggettivamente solo in quell' idealità di forme piene di nobiltà e di maestà in cui è ritratta la realtà della vita. In Euripide l' influenza del divino sulla forma imitativa della sua tragedia si limita alla rappresentazione scoperta di questo elemento: l'umano è considerato in sè ed assume le forme a lui più proprie: le forme realistiche. Nelle sue scene umane Euripide, in ispecie se si consideri rispetto ad Eschilo e a Sofocle, è un vero realista, coi pregi e i difetti del realista, cioè l' esat-

tezza e la superficialità. Superficiale per ciò che concerne i motivi intimi dell'animo umano e nell' orditura psicologica di tutto il dramma, e lontanissimo per questo lato da Shahespeare, egli introduce però nella rappresentazione della vita un verismo che potrebbe far trovare in lui a un osservatore superficiale un precursore del sommo inglese.

Oggetti e particolari della vita comune, che la forma ideale bandiva dalla rappresentazione, entrano spessissimo in ballo nelle sue tragedie 1). Il travestimento di Penteo nelle *Baccanti*, è seguito con cura minuziosa; nell' *Elettra* Oreste e Pilade arrivano coi loro bagagli, e l' agricoltore marito di Elettra, che li riceve cordialmente, ordina ai suoi garzoni di portar que' bagagli in casa, e discute poi con Elettra del pranzo che bisognerà preparare pei loro ospiti; e nella medesima tragedia Clitennestra, che ingannata dalla falsa notizia del parto della figlia viene a trovarla, arriva sulla scena in carrozza, e non dimentica di pregare d'aiutarla a scendere. Un bozzetto simile, e più particolareggiato ancora, è l' arrivo di Clitennestra coi figli al campo greco, nell' *Ifigenia in Aulide*. Qui la regina si rivolge a uno perchè aiuti a discendere Ifigenia, a un altro perchè aiuti lei stessa, a un terzo affinchè dia intanto un occhio ai cavalli, che son bestie così ombrose; poi nel prendere Oreste bambino per darlo in braccio a un altra ancella, s' avvede che si è addormentato per la stanchezza del viaggio. E oltre le note realistiche sparse a piene mani in tutti i discorsi dei personaggi, una quantità di simili particolarità della vita, ritratte nella rappresentazione drammatica potrei citare ancora, se lo spazio me lo permettesse.

Con pari realismo è spesso concepito nel suo insieme l' andamento del dialogo. L' inganno ordito da Oreste e dalla sorella sua nell' *Ifigenia in Tauride*, e quello simile che Elena e Menelao immaginano per sottrarsi a Teoclimene re di Faro, sono preparati in due scene che un verista moderno non isdegnerebbe. Si direbbe che Euripide dimentichi la trama generale del dramma per mettersi tutto a fare una scena realistica, a costo di lungaggini e di digressioni. Quella stretta misura da cui il personaggio nella forma ideale di tragedia è contenuto nei limiti de' soli discorsi che si riferiscano all' azione, egli non la conosce, anche a scapito dell' intimo effetto drammatico. Nelle sue *Fenicie* Polinice si presenta a Giocasta dopo la sua lunga assenza dalla patria., e nelle circostanze che tutti sanno. Racine ed Alfieri, e Sofocle avrebbe certamente fatto anch' egli così, limitano il loro dialogo a ciò che più da vicino si riferisce alla contesa tra i due frafelli. Euripide s' abbandona al piacere di fare una scena, forse più vera, ma certo meno energica. E Giocasta copre Polinice di domande estranee all' argomento principale della tragedia: se abbia molto sofferto durante l' esilio, come abbia dormito, come abbia mangiato, se il suo nobile sangue non gli abbia procurato il rispetto di tutti, come sia stato accoltc da Adrasto, e perchè e come questi gli abbia dato in moglie una sua figlia, e così via. E qualcosa di simile è nell' *Ifigenia in Tauride* la scena del riconoscimento tra Ifigenia ed Oreste; in cui la sorella copre di domande il fratello per avere informazioni su tutto e su tutti, con una verità sorprendente.

E un altro avvicinamento al vero è costituito dalla mescolanza del comico col tragico. L' ubbriachezza di Ercole nell' *Alcesti*, la scena degli *Eraclidi* in cui il vecchio Iolao si arma con fare baldanzoso che discorda colla sua debolezza, e simili, sono d' un comico non meno ardito di quello di Shakespeare: e due caratteri spiccatamente comici, di quei ca-

---

1) Aristofane, nelle *Rane*, fa appunto vantarsi Euripide d' aver introdotto nella tragedia
τὰ οἰκεῖα πράγματα... οἷς χρώμεθ' οἷς ξύνεσμεν.
(v. 959).

ratteri di cui Eschilo non ha traccia, e Sofocle ci offre solo un esempio nel loquace guardiano dell' *Antigone*, sono il Troiano dell' *Oreste* , e il messo Tebano delle *Supplici*.

Ma nel complesso, tutte queste scene e caratteri e oggetti e fatti disegnati con tanto senso della realtà in riproduzioni staccate, restano tanti quadretti di genere, non collegati in trame profondamente e seriamente umane. E, nel suo insieme, meno che in Eschilo ma più fosse che in Sofocle, la psicologìa umana di Euripide è semplice e superficiale.

Abbracciando ora in uno sguardo generale tutta la tragedia greca , possiamo dunque affermare che se il poeta greco non sentiva il bisogno d' una vasta trama , d' un ampio quadro , simile a quello che abbracciò poi la forma romantica , non era per una ragione oggettiva, inerente al contenuto della sua tragedia, come fu per l'Alfieri; ma solo perchè essa tragedia era concepita, rispetto alla psicologia umana , manchevolmente, imperfettamente. Ma quanto alla semplicità tragica l' effetto era quello ; e fu, all' ingrosso, lo stesso anche quanto alla forma di spazio e di tempo di cui la materia tragica doveva rivestirsi. In quelle condizioni d' indifferenza per una forma assai vasta e complicata , qualunque di esse condizioni fosse la causa, era naturale che producesse i suoi effetti anche nel campo della letteratura drammatica quel senso squisito di misura , di convenienza e di euritmia che impresse il suo stampo su tutte le produzioni plastiche della meravigliosa arte greca; era naturale che pur senza quell' apriorità di norme e di canoni che i pedanti vollero vedere nella semplice poetica spontanea del drammaturgo greco , a costui si presentassero naturalmente come soggetti tragediabili solo quelli in cui l' azione fosse tale da potersi racchiudere in un breve giro di tempo e, possibilmente, anche di spazio. Non è già, come da alcuni si è voluto, che il greco fosse a ciò costretto dalla ragione materiale dei mezzi scenici primitivi. Il teatro inglese, ancora ai tempi di Shakespeare, non era certo, per questo riguardo, più progredito che quello greco ai tempi di Sofocle; e poi da questa ragione sarebbe potuto derivare al più l'uso dell'unità di luogo, che invece è la meno frequentemente osservata nella tragedia greca. Ma gli è che quel lasciare alla fantasia del lettore il collegamento di scene staccate e sparpagliate sopra uno sfondo assai ampio di spazio e di tempo, quel trovare l' unità in qualcosa che non presentasse una spiccata unità anche oggettiva, materiale, formale, doveva ripugnar troppo all' anima armonica, euritmica, schiettamente plastica e visiva del popolo greco. Un popolo che come altissima concezione architettonica aveva creato per alloggiare i suoi Dei le forme divinamente semplici ed organiche del tempio dorico, non poteva assolutamente concepire una forma di tragedia libera e sfrenata come la spagnuola e la inglese. Questa, agli architetti dell' Alhambra e dell'Abbazia di Westminster. La quale libera forma è giustificata solo dai bisogni d' un nuovo contenuto, che quei popoli, e specialmente il secondo, seppero infondervi. Ma prese in loro stesse, come ho già accennato, non può negarsi che siano infinitamente più difettose della forma classica: costringendo esse la fantasia dello spettatore a un adattamento continuo alle più palesi convenzioni , a un continuo ed energico sforzo d' astrazione , a un lavorio supplementare per riempire, saldare, riordinare, disporre in una totalità organica quei materiali che, oggettivamente, son presentati come qualcosa di manchevole , scucito, sparpagliato, molteplice. E quando i classici volevano difender la loro forma dai vituperii dei romantici, se non fossero stati pedantescamente attaccati alle 24, o al più 36 ore, e si fossero contentati di dire che per la rappresentazione teatrale son più convenienti quei soggetti che ammettono la brevità classica , essi avrebbero avuta ragione. Ma cocciuti nelle loro fisime , e avendo ragione solo a metà e in confuso , quando s' arrabbattavano a dimostrare che avevan ragione in tutto e per tutto, davano a forza nel sofisma, screditando così pure quel tanto di buono e di giusto che nel loro metodo pur v' era.

E la bontà e ragionevolezza della forma greca in sè, fu appunto causa che s' impo-

nesse anche ad un teatro d' un contenuto che le disconveniva totalmente, e che, quindi, dovette storpiarsi per potersi adattare ad essa forma: la quale se fu assunta prima in modo abbastanza largo, divenne poi preoccupazione costante dei tragici francesi come modello a cui essi sempre più si sforzarono di accostare la loro tragedia. E il contenuto intanto continuava la sua evoluzione per suo conto: onde, come abbiam visto in Voltaire, una contradizione intima sempre più stridente. Quella forma non poteva conservarsi che a patto d' un contenuto diverso: o un franco ritorno al contenuto che aveva prodotto spontaneamente la forma stessa, e sarebbe stato un anacronismo psicologico, un ritorno a concezioni primitive che l' anima umana non capiva, cui non credeva, di cui non s' interessava più, una rinunzia allo studio dell' uomo in sè stesso, un tornargli a mettere i fili alle mani che lo legassero al soprannaturale, qualcosa, insomma, di assolutamente inaccettabile; o la creazione d' un contenuto nuovo, moderno, umano, il quale, seguendo il bisogno di tempi che non si contentavano più della tragedia come semplice rappresentazione d' un fatto, mettesse tutta l' importanza tragica nell' uomo quale causa dei fatti umani, come faceva il dramma romantico, ma fosse però tale da potersi adattare a quella forma. La Francia non capì il problema; e continuò a camminar per la via della contradizione, allargando la materia e serrando la forma, finchè questa andò in pezzi, e la tragedia fu sepolta dal dramma romantico. In Italia la forma classica fu raccolta da una mano che aveva pronto un contenuto nuovo da gittarvi: la tragedia profondamente umana della forte volontà; non greca, nè francese, ma radicalmente e schiettamente originale. E questa mano fu quella di Vittorio Alfieri.

Il teatro alfieriano fu dunque fra i teatri classici, l' unico che nelle sue linee generali presentasse anche oggettivamente, prescindendo da concezioni liriche soggettive, un completo organismo estetico, composto di un' anima e di forme ad essa corrispondenti. Nel teatro greco l' anima era fuori di quelle forme; nel francese era discordante da esse.

Non ho nominato il teatro di Seneca e il teatro italiano che precedette il Nostro. Chè quello è un teatro greco senza la profonda ragione morale e religiosa, e privato della semplicità nella riproduzione dell' elemento umano; e d' una tragedia italiana prima dell' Alfieri non si hanno che elementi isolati e sparsi, più o men buoni, incapaci di costituire vere totalità artisticamente interessanti e capaci d' una vera influenza. E d' originalità non se ne parla neppure. Dall' imitazione greca del '500 e '600, o fatta uso Seneca, o pedantesca e scialba per esser più fedele, si cade a poco a poco nel totale asservimento al teatro francese, con la lotta tra le passioni come elemento fondamentale del teatro 1).

Eppure quel completo organismo estetico della tragedia di Alfieri che scosse e inebriò tanti petti, durante il trionfo delle idee romantiche doveva esser sommerso, e restar poi quasi dimenticato per sempre.

Pareva di essersi tolti da una valletta angusta e nebbiosa di pregiudizii e di piccinerie critiche, e d' esser saliti a giudicare con ampiezza e chiarezza di vedute sulle più alte cime del pensiero umano; e spesso si era invece in un' altra valletta angusta e nebbiosa, diversa dalla prima, ma ugualmente gretta e piena di preconcetti; e si sentenziava a diritta e a sinistra con criterii limitati e unilaterali quasi quanto quelli che si condannavano. La forma della tragedia alfieriana non fu capita, e messa a fascio cogli altri rancidi classicumi. E il codice più invocato per giustificare a sè stessi e agli occhi del pubblico tali delittuose con-

1) V. *Bertana*, op. cit.

danne, era il vero: naturalmente, inteso nel modo più gretto. Non fa nulla che lo stesso codice si lasciasse poi spesso dormire a proposito di certe forme romantiche. L' importante era sapervi ricorrere a tempo e tirarne tutta l' acqua al proprio mulino.

Così fu demolita la tragedia alfieriana che era il più coerente prodotto della tragedia classica. E così giacciono oggi le sue rovine, se non vituperate dai critici, certo dimenticate da attori e da pubblici.

Eppure c' era posto per tutti. Il viaggiatore che ha ammirato la superba e limpida bellezza della cupola del Buonarroti, non ha perciò preclusa la via al godimento che può venirgli dalle mistiche e vaporose linee del duomo di Colonia; l' occhio che si è beato dei soli e delle campagne d' Italia, non resta perciò insensibile alle malinconiche bellezze d'un fjord norvegese. Accanto alle anime armonicamente complesse di Amleto, di Otello e del re Lear, avrebbero potuto far vibrare la loro unica nota maschia e squillante le fervide passioni di Oreste, d' Icilio, di Timoleone. È così vasto il campo del bello, è così varia l' opera meravigliosa di tutto il creato, e sarebbe pure tanto illimitatamente grande la facoltà d' ammirare e di godere dell' animo umano! Ma ahimè! è spesso così piccino il cervello dei letterati!

Che il dramma romantico, invece di sorgere accanto alla tragedia alfieriana abbia dovuto sostituirla, è dunque indubbiamente e assolutamente deplorevole. Più ardua è la quistione, quale dei due contenuti drammatici, a prescindere dalle convenienze teatrali, di che già abbiam toccato, debba, in sè stesso, preferirsi. Chè la norma d'un tale giudizio di confronto è essenzialmente soggettiva, relativa: relativa non solo all' individuo, ma, e principalmente, ai tempi. Oggi, è innegabile, predomina più che mai la tendenza all'analisi. L'uomo vuol vedersi decomposto, notomizzato, collegato ne' suoi singoli elementi a tutto ciò che lo circonda, proiettato su tutto il mondo sensibile e insensibile che forma il suo ambiente. La statua non sodisfa più; vuol vedersi la sezione chirurgica, col relativo commento scientifico. È, o potrebb' essere, una verità anche questa, e non c' è da ripudiarla a occhi chiusi. E certo è pure che con tali tendenze, che sono l' estrema esagerazione delle tendenze romantiche, anche ai più moderati e codini di noi è impossibile preferire la tragedia alfieriana al dramma romantico di Shakespeare, di Schiller, di Goethe, di Manzoni. Ma, è pure innegabile, in mezzo a questo furore di decomposizione analitica, pare che un certo scontento incominci a serpeggiare negli animi; pare che un desiderio di forme più semplici ed intere faccia di tanto in tanto sentir la sua punta, come un'aspirazione a qualcosa di nuovo, che talora sa di rammarico per ciò che di bello e di vero si è disprezzato dell' antico. E in questo rammarico, più o men confessata, c' è pure la triste esperienza che, alla fin fine, al vero non siamo più vicini noi coi nostri studii anatomici, di quel che lo fossero i nostri grandi classici colla loro sintesi scultoria; e che la nostra anima, assetata di quella quintessenza del vero che è la poesia, trovava più sodisfazione in quelle derise idealità che in questa vantata realtà. E chi sa che un giorno, stanchi e disgustati, non torneremo a bearci della tragedia alfieriana che di queste tendenze idealistiche è la più energica espressione, ponendola al di sopra di tutte le altre produzioni tragiche. Sarà una reazione in cui, come in tutte le reazioni, ci sarà la sua dose di esagerato e d' ingiusto. Ma che cosa non è reazione in questo basso mondo che non sa purgarsi d' un' ingiustizia che con un' altra ingiustizia; che cosa non è reazione in questa povera mente umana, vero pendolo che oscilla sempre, e va or troppo a destra, or troppo a sinistra, senza mai imparare a fermarsi nel punto giusto?

Chè se poi uscendo dai limiti del criterio strettamente estetico, in cui fin qui abbiamo a bella posta voluto trattenerci, vogliamo assurgere a una sfera d' idee che sarà forse og-

gettivamente del tutto estranea al dominio dell' estetica, ma è innegabilmente la sfera più nobile della speculazione umana, ed è quindi dall' anima nostra indissolubilmente congiunta con ogni manifestazione dell' intelletto, parlo del sentimento etico, allora la tragedia alfieriana deve più che mai da questo nuovo punto di vista mostrarsi ai nostri sguardi un monumento di valore inestimabile e di bellezza imperitura.

Come la tragedia, e in generale l' arte, produca il suo effetto morale, è argomento che meriterebbe di per sè solo una trattazione assai estesa; e non meritava invece le tante stoltezze ed ingenuità che vi si sono scritte sopra. Basti il dire che s' è disputato sul serio se a quell' effetto morale sia indispensabile che il personaggio buono finisca bene e il cattivo male; e che lo Schedoni, nel suo lodato libro « Delle influenze morali » taccia di disonesta l' arte dell' Alfieri perche tale lieto fine dei buoni è raro, eccezionale addirittura 1). Il vero è che l' azione morale dell' arte, intesa non come singolo ammaestramento particolare su questa o quella materia, ma come ammaestramento etico generale, consiste, non dico soltanto ma in gran parte, nell' esercitazione dei nostri affetti in un campo puramente ideale e fittizio, in cui gl' interessi nostri individuali non hanno luogo. Di capire ciò che è buono e ciò che è cattivo, e di provare simpatia per quello e odio per questo, suppergiù tutti sono spontaneamente capaci, salvo certo coloro che hanno un animo profondamente corrotto e pervertito, per cui il miglior poeta è il carabiniere, il miglior teatro la prigione, la miglior tragedia il codice penale. Il male si è che il proprio interesse perturba la chiarezza dell' apprezzamento, sconvolge la spontaneità del sentimento, conculca la ragione, o, nel migliore dei casi, cerca di acquetarla col sofisma; e finisce così col confondere ogni criterio morale e coll' intorpidirne quel tanto che ne resta imperituro nel fondo dell' animo. Ora, nel mondo fittizio dell' arte l' azione corruttrice dell' interesse personale non ha luogo; il trionfo del buono o del cattivo non si risolverà in niun caso col nostro scapito o col nostro guadagno; e quel fondo di sano criterio etico ritorna a galla nel silenzio delle voci egoistiche, agisce spontaneamente ed ingenuamente, si risveglia, si esercita, si rinvigorisce.

Orbene, tale effetto avrà tanto più luogo quanto più il personaggio apparirà veramente degno di disprezzo, d' odio o d' ammirazione, quanto più cioè egli sarà mostrato meritevole delle sue belle azioni e colpevole de' suoi falli; in altri termini quanto più la sorgente delle sue opere sarà mostrata in lui stesso. È la condizione spiccatissima dei personaggi alfieriani. La loro meccanica psicologica, salvo pochissime eccezioni, ha una sola molla: la volontà. Indipendenti dall' ambiente, indipendenti dal tempo, saldi nelle loro risoluzioni, di cui un affetto contrario potrà talora accrescere la dolorosa tragicità, ma non mai alterare la fermezza e la violenza, piantati là sul palcoscenico in tutta la saldezza delle loro musculature, essi sembrano gridare al pubblico: « Eccoci; i responsabili di ciò che facciamo siamo noi, noi soltanto: odiate o ammirate con tutte le forze dell' animo vostro! »

Non è tutta la verità, no! Ma è la più bella, la più efficace, la più utile, la più santa parte della verità! Quanto più bella, più grande, più santa, più utile di quell' altra che, con non minore esclusivismo, si va ormai predicando da tutti: essere l'uomo una piuma in balìa dei venti, totalmente irresponsabile di tutto ciò ch' ei pensa, dice ed opera, senza me-

---

1) V. il capitolo: *Della tragedia, e delle tragedie di V. A.* Secondo lo Schedoni Alfieri, con le catastrofi di eroi come Agide, Raimondo, Icilio, invece di accender l' amore per la libertà ha ispirato l' orrore dell' eroismo!

rito delle sue azioni, soggetto ed aperto a tutte le influenze, percorso liberamente in tutti i sensi dalle più cieche e più brutali forze della natura! Oh, il saldo tempio della divina anima umana, chiuso da porte di bronzo, impervio alle contaminazioni della natura bruta, ridotto a una aperta rovina per entro cui fischiano tutti i venti, cui tutti i soli riardono, cui tutte le piogge intridon di melma! Salute a te, o nostro grande, che sognasti quel tempio in tutta la sua inaccessibile maestà e splendore: salute a te che sapesti delinearlo nelle tue pagine immortali. Possa da quelle pagine cadere un germe di virtù nel cuore d' ogni italiano, si rinnovi la nostra coscienza, si purifichi la nostra anima, s' innalzi il nostro ideale, e maturino così per tuo merito le sublimi età che tu, vate nostro, nato in pravi secoli, malinconicamente andavi profetando alla patria tua!

CONTRIBUTI

ALLA DOTTRINA DELL' ACCENTO NOMINALE GRECO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DELL' 11 GIUGNO 1901

DA

GIUSEPPE TURIELLO

CONTRIBUTI ALLA DOTTRINA DELL'ACCENTO NOMINALE GRECO (*).

È noto che non tutti gli idiomi della famiglia indo-europea contribuiscono in uguale misura alla ricostruzione de' singoli tipi accentuali originarii, che l' opera induttiva della scienza comparativa tenta ogni giorno di determinare con sempre maggior precisione. Prescindendo affatto dal tipo di accentuazione che ci appare prevalente nel corso della vita individuale di questo o quell' idioma (espiratorio-energico e musicale o cromatico), osserviamo anzitutto che, mentre per alcuni idiomi, come per gli iranici o anche per l' umbro e per l' osco, non abbiamo notizia diretta delle norme accentuali ond' essi erano regolati, altri invece, come il latino e, in più larga misura, il greco serbarono con qualche purezza, per ciò che spetta all' accento, le fattezze primigenie, ma solo ne' limiti delle tre ultime sillabe. In altri, come nell' armeno, nel celtico e nelle favelle germaniche (prescindendo per queste, quando sieno considerate ne' confini del primo tralignamento, da' casi in cui il posto dell' accento originario si lascia argomentare con certezza assoluta da alterazioni fonetiche da esso determinate e che la così detta «legge di Verner» dichiara) l' organismo ariano appare notevolmente scosso e degenerato, nel senso che l' accentuazione di questi idiomi si mostra regolata da leggi, che forse dovettero farsi valere nella vita individuale degli idiomi stessi. Neanche l' accento del lituano, che è libero, come quello del sanscrito, avrebbe di per sè notevole importanza in ordine alla ricostruzione del prototipo accentuale indo-europeo, giacchè la notizia che noi abbiamo del sistema accentuale di codesta favella non rimonta ad età gran fatto antiche, ma acquista poi importanza grandissima quando si consideri che esso coincide quasi generalmente co' tipi accentuali proto-slavi, cui (non tenendo

(*) Per necessità tipografica, i suoni *n*, *m* orig. ed *r* scr., quando han valore di nasale o liquida sonante, appaiono rappresentati per n, m, r rispettivamente, cioè in carattere tondo nella parola stampata in corsivo: Lo stesso dicasi delle cons. linguali indiane. L' *i*, *u* orig., aventi valore di consonante, sono riprodotti rispettivamente per *y*, *w*.

conto dell' antico bulgaro o slavo ecclesiastico, del cui sistema accentuativo nulla sappiamo) i moderni dialetti slavi, come il russo ed il serbo, ci permettono di risalire.

Dopo le mal fondate dubbiezze dell' H a u g (cfr. Ueber das Wesen und den Werth des ved. Acc., München 1874), il quale negava che l' *udātta* rappresentasse il vero κύριος τόνος della parola, fondandosi sulla maniera di recitazione de' moderni Brahmani e sull' indicazione degli accenti propria di alcune Samhitā; si è oggi generalmente disposti ad ammettere che l' antico linguaggio dell' India (o, meglio, i testi vedici accentuati, cui appartengono, oltre i Veda propriamente detti, anche il Taittirīya e il Çatapatha-Brāhmana ed il Taittirīya-Aranyaka) abbia conservato quasi del tutto incolume e puro da ogni innesto o influsso straniero il sistema accentuale originario (cfr. S c h e r e r, Zur Gesch. d. deutsch. Spr.^{2} p. 81, 220 sgg., V e r n e r in KZ. XXIII 128, M e y e r in KZ. XXIV 228, B r u g m a n n, Grdr. I p. 540, R e u t e r in KZ. XXXI 168, H i r t, Idg. Akz. p. 14), come si vede chiaramente, per tacere di altri indizii, dall' intimo rapporto che corre in sanscrito fra le varie fasi della gradazione vocalica, considerate sia nel nucleo radicale della parola, sia ne' diversi esponenti derivativi, e le vicende dell' accento.

Il sanscrito ci si rivela dunque come strumento di gran lunga più efficace di ogni altra favella in codesta opera di ricostruzione, ed i pochi casi in cui esso manifestamente non si è serbato fedele alle condizioni originarie (cfr. *dáçāmi* per *daçā'mi, orig. *dn̄k^{1}ō'; *yáchati*, orig. *ymsk^{1}èti; *gáchāmi*, orig. * gmsk^{1}ō', gr. βάσκω, per analogia del tipo *bhárāmi* ecc., o anche: *pañcá* 'cinque, in AV. V, 15, 5, per *páñca* per analogia di *saptá*) non rappresenteranno altro probabilmente che associazioni o pareggiamenti di forme appartenenti alla vita individua del linguaggio dell' India.

Non è qui nostro proposito decidere in qual modo l' accento secondario sia riuscito a determinarsi nelle forme nominali greche, specialmente ne' casi in cui l' accento storico od originario della parola cadeva più indietro della terzultima sillaba: se, cioè, numerose forme nominali siansi andate adattando ed abbiano seguito l' enclisi verbale (di cui l' accento secondario è il normal succedaneo), che doveva ancora aver vita in un periodo, a dir così, preistorico della favella ellenica (cfr. B l o o m f i e l d, in Amer. Journ. of Phil. IV, 30, 62), o se l' accento individualmente greco sia venuto su da un antico « Nebenton », che, sorto dapprima accanto all' accento storico delle forme nominali, avrebbe finito poi col sopraffarlo e col sostituirvisi interamente (cfr. W h e e l e r, Nominalacc., p. 10), come si può argomentare anche dal fatto, che l' accento greco, a differenza dell' indo-europeo, non ha mai esercitato alcun notevole influsso sul vocalismo della parola (W h e e l e r, ib. p. 11).

Ora è noto che quando l' accento originario, o che può presumersi tale, era più prossimo alla fine della parola che non dovesse essere il secondario, il greco ora si è mantenuto fedele a quello (scr. *rudhirá-*, gr. ἐρυθρό-), ora ha assunto definitivamente questo (scr. *saptamá-*, gr. ἕβδομο-). In quest' ultimo caso, quale ha potuto essere per ciascun esemplare, o per ciascuna categoria di esemplari, la causa dell' accentuazione diversa? L' accento indiano deve o pur no ritenersi originario in tutti gli esemplari in questione?

La presente indagine vorrebbe dunque rappresentare un modesto contributo alla dottrina dell' accento nominale greco, esposta in un modo quasi compiuto dal W h e e l e r 1), o, con

---

1) Der griechische Nominalaccent, Strassburg 1885. I risultamenti cui il W. giunge in codesto suo lavoro ved. riassunti molto brevemente dal B r u g m a n n in Grdr. I p. 543 sg. e dal P e z z i, La lingua gr. ant. p. 137, n. 2.

più precisione, si propone di additare, fin dove è possibile, le cause più o meno remote che han potuto determinare fra sanscrito e greco, negli esemplari che il W h e e l e r ha raccolti (p. 106 sg.), senza aggiungervi pressochè alcuna dichiarazione, una costante divergenza d' accentuazione.

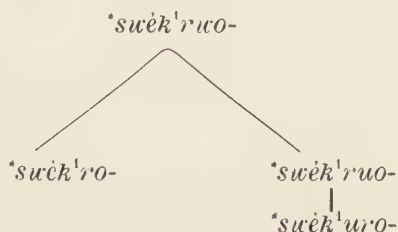
I.

Cominciamo questa rapida rassegna coll' esame di una voce, in cui il rapporto cui ora accennavamo fra l' accento indiano ed il greco, appare, a dir così, invertito: vogliam dire dalla voce indo-europea per ' suocero '.

Come andrà dunque dichiarata l' ossitonia che è nel gr. ἑκυρός rispetto al scr. *çváçura-*? Che l' accento indiano di prima sillaba sia originario, ci è attestato con sufficiente sicurezza da un lato dalle risposte germaniche, come got. *swaihra*, a. a. t. *swëhur*, m. a. t. *sweher*, ags. *sweor* (da **sweohor*), nelle quali la presenza costante della continua sorda per esplosiva sorda orig., accenna, secondo la legge di V e r n e r (cfr. KZ. XXIII 117), a sillaba atona, e dall' altro dall' alb. *vieher*, *vièr*, il cui *-ie-* è il continuatore normale di un *e* tonico (cfr. M e y e r, Alb. St. II 19, e così pure alb. *diete*, orig. **dèk*^{1}*mt*, ib. p. 70). Il B r u g m a n n dichiarò l' accento della voce greca coll' analogia dell' accento che è nella voce di ugual significato: πενθερός (Gr. Gr.^{2} § 67). Qui parmi assai facile obbiettare che, essendo questa voce ossitona ed avendo figura dattilica, mal s' intende come, secondo una legge che in greco è costante (W h e e l e r, Nominalacc. p. 60 sg.), non sia diventata parossitona: onde l' accento dello stesso πενθερός si rivela non originario, e sarà stato probabilmente determinato dall' ossitonia che è in altri nomi di parentela, come ἀδελφεός, ἀνεψιός, γαμβρός ecc. (cfr. S c h m i d t, in KZ. XXXII 334). Più tardi il B r u g m a n n stesso (Grdr. I p. 546 n. 3) ed altri (W h e e l e r, p. 6, 59, H i r t, Idg. Akz. p. 272) pensarono all' analogia del fem. ἑκυρά, ed io ammetto questa dichiarazione senz' altro per giusta, tanto più che è confortata da numerose analogie: Si ricordi, p. es., l'om. ἑταῖρος (accanto al pure om. ἕταρος) per analogia di ἑταίρα (= *ἕταρ*y*α, gen. ἑταρ*y*ᾶς) e cfr. W h e e l e r, p. 59 e B r u g m a n n, KZ. XXIV 81, 83.

Senonchè la questione dell'accento che è in *çváçura-*: ἑκυρός ne richiama in certo modo altre due, che noi potremmo porre brevemente in questi termini: 1.° Come andrà dichiarato in scr. il m. *çváçura-* accanto al fem. *çvaçrū'*? 2.° Il scr. *çvaçrū'-* ed il gr. ἑκυρά sono forme foneticamente identiche? Mi sia concesso tornare, il che non sarà senza profitto, su questi due quesiti, parendomi che i risultamenti cui giunsero l' I o h a n n s o n (KZ. XXX 407) e il K r e t s c h m e r (KZ. XXXI 446) vadano in gran parte emendati o confortati di qualche novella considerazione. Comincio dal primo, lasciando da parte ogni indagine sull' etimologia della parola (Cfr. C u r t i u s, Grdz.^{5} 136).

È noto che in scr. a fem. sost. ossitoni in *-ū'*, corrispondono maschili sia ossitoni (*āyú*: *āyū'*, *udanyú-*, : *udanyū'*) sia parossitoni (*pr'daku-*: *prdakū'-*, *mádhu-*: *madhū'-* e cfr. L a n m a n, Nouninfl. in the Veda 401 sg.). Saremmo quindi affatto autorizzati a risalire pel scr. ad un masch. **çváçru-* o *çvaçrú-* (accanto al fem. *çvaçrū'-*), orig. *swèk*^{1}*ru-*. E ad un orig. *swèk*^{1}*ru-* risale di fatti il K r e t s c h m e r (l. cit.), aggiungendo che « in luogo di esso appare alle volte *swèk*^{1}*ro-*, cfr.: sl. eccl. *svekrŭ*, lat. *socer*, got. *svaihra*, e talora **swèk*^{1}*uro-*: cfr.: scr. *çváçura-*, gr. ἑκυρό-, lit. *szeszura-*, a. a, ted. *swëhur*, agls. *sweor*. Questa seconda forma orig. è nata palesemente da **swek*^{1}*ruo-*, un ampliamento dello *swek*^{1}*ru-* già citato, in seguito a trasposizione dell' *u* ». Codesta ricostruzione parmi in molta parte, se non in tutto esatta; senonchè la coesistenza orig. di tre temi, cioè di **swèk*^{1}*ru-*, **swèk*^{1}*ro-*

e * *swèk'uro-* che il Kretschmer postula, ha pur bisogno, come ognun vede, di essere in qualche modo dichiarata. Ora ammetto anch' io l'ampliamento dell' orig. *swèk'ru-*, ma postulo, invece di *swèk'ruo-*, una forma fondamentale *swèk'rwo-*, che apparirà, spero, del tutto giustificata dal seguito del ragionamento. Mi pare inoltre probabile che il secondo *w* del nostro *swèk'rwo-*, nelle favelle per cui il Kretschmer postula il tema *swèk'ro-*, e fin dal periodo preistorico di ciascuna di esse, sia andata perduto per ragioni ed in modo che a noi non è possibile determinare, come è accaduto nell' om. πρέσβα da *πρεσβϝα, **pre-s-gwā* (cfr. Bezzenberger, in Bezz. beitr. VII 73), mentre sembra d'altra parte certo che codesta consonante nel periodo unitario dovette sempre più andar consolidandosi in uno schietto *u* sonante. Arriviamo così da un lato a *swèk'ru-* e dall' altro a *swèk'ruo-*. Ora dall' accurata indagine compiuta dal Kretschmer stesso (p. 440 sg.) intorno alla dibattuta questione dell' epentesi dell' *u* (cfr. Bezzenberger, in Bezz. beitr. III 160 e Brugmann, Grdr. I 481 e Gr. Gr.[2] §§ 54), parmi che risulti come assai probabile che, se da un lato nella vita individuale del greco ne' gruppi di liquida o nasale +ϝ non ha quasi mai luogo l'epentesi dell' *u*, onde il maggior numero degli esemplari in questione dovrà andar diversamente dichiarato, è pur vero dall' altro che codesta epentesi nella figura *cons.* + *rw* (= *cons.* + *ur*) si rivela senz'altro originaria. Cosicchè le forme: zd. *tūiryō* « zio paterno » *bhrūtuiryō* « nipote » avran suonato probabilmente nel periodo indo-iranico, coll' epentesi dell' *u*: **pturio- bhrūturio-*, e questi esemplari risaliranno immediatamente a **ptr-wio-* (scr. *pitrvya-*), **bhrūtr-wio-* (scr. *bhrā'trvya-*, e cfr. Justi, handb. d. zendspr. p. 219, Spiegel, commentar II p. 293 e Bartholomae, Bezz. beitr. X 271). Se dunque la ricostruzione della voce originaria per « suocero », che noi opponiamo a quella del Kretschmer, è esatta: dovrà senz'altro sembrar legittima l'equazione che noi proponiamo: **suèk'rwo-*: (per la trafila **swèk'ruo-*): **swèk'uro-* (scr. *çvā́çura-*) = **ptr-wio-* (scr. *pitrvya-*): **pturio-* (zd. *tūiryō*). Non sarà infine inutile aggiungere che i due temi orig. **swek'ro-* e **swèk'uro-* da **swèk'rwo-*, **swèk'ruo-* possono esser postulati così legittimamente pel periodo unitario, come sono legittimi, guardando all' inizio della parola, il lat. *quo-* o i got. *hva-s*, *hva-r*, ne' quali il *Kw* orig. (esplosiva gutturale fornita di appendice labiale) appare continuato integralmente, di fronte alla serie ionica κοτέ, κο-ῖο-ς o all' att. καπ-ύ-ω, καπ-νό-ς, in cui la gutturale si è pienamente liberata dell' intacco labiale (cfr. Ascoli, Corsi p. 62, 72, 89 e Bezzenberger, Die idg. gutturalreihen, in Bezz. beitr. XVI, 234 sg.). Volendo ora rappresentare in modo sensibile il processo che siam venuti descrivendo, otterremo la figura:

Passando alla seconda parte del problema, dichiaro anzitutto che non intendo su qual fondamento si regga l' ipotesi dell' Johannson (Kz. XXX, 408) relativamente ad un tema orig. di fem. **swek'wr-*, che avrebbe assunto le forme **swek'ur-* e **swek'uro-*, innanzi a vocale o a consonante rispettivamente. Anche pel fem. gli esemplari germanici come *svegrū*, a. a. ted. *swigar* rivelano originaria l' ossitonia che è nel scr. *çvaçrū'-*. Non ad-

duco ora accanto alla voce indiana il greco ἑκυρά, perchè credo, come sarà chiarito in seguito, che l' accento della voce greca, sebbene coincida coll' indiano, pure non sia originario. Senonchè, come dichiareremo il fem. got, *swaihrō* che, sottraendosi all'analogia di tutte le altre voci germaniche, accenna a sillaba finale atona? Indubbiamente, come sospettò il W h e e l e r (Nominalacc. 59), il got. *swaihrō* rappresenterà una coniazione analogica fattasi sul masch. *swaihra*, e così ci troviamo meglio preparati a ritentare con qualche fortuna la storia del nostro ἑκυρά. In un periodo, a dir così proto-ellenico, il feu, di ἑκυρός avrà suonato probabilmente *ἕκρυα, -ας (cfr. J o h a n n s o n, ib.) e, più tardi, parificatosi sulla forma del rispettivo maschile: *ἕκυρα -ας: Generalizzatisi poi la forma tematica e l' accento dei casi obbliqui, come avviene assai spesso in greco (cfr. dor. λαία, *λαϝία con α lungo dall'orig. *λαϝια con α finale breve, gen. -ας con α lungo ecc. e cfr. M e y e r, Gr. Gr.[2] §§ 48), avremo ottenuto il nosiro ἑκυρά. Altre volte invece il masch. si coniò analogicamente sul fem., e siamo allora al caso del gr. ἀνεψιός (invece di *νέπως, infatti νέποδες = scr. *nápātas* « figliuoli », cfr. C u r t i u s, Grdz.[5] 267) modellatosi su ἀνεψιά = scr. *naptī'* (cfr. O s t h o f f, z. Gesch. d. Perf. p. 468), o del fem. mod. ted.: *Schwieger*, che in *Schwieger-vater* « suocero » ha in certo modo sopraffatto il masch. normale *Schwäher* (W h e e l e r, l. cit.), o del masch. κραῖροι· στόλοι νεῶν. μέτωπα. κεφαλαί (Esich.), coniatosi sul fem. κραῖρα· ἡ κεφαλή (Esich.) e delle altre formazioni che il B r u g m a n n considera in Morph. Unt. II 243, ovvero, infine, volendo guardar solo al vocalismo della parola, degli agg. greci πελλός, ψελλός ne' quali l' ε è rimasto inalterato (cioè, non si è assimilato all' ο seguente, secondo la regola, cfr. ὀβολός: ὀβελίσκος, ὀθόνη da *ϝεθόνη) per l'analogia de' rispettivi femminili (Cfr. S c h m i d t, KZ. XXXII, 337).

Onde la conclusione cui crediamo di essere giunti potrà essere formulata suppergiù in questo modo:

I n f a v e l l a g r e c a l e v o c i p e r «s u o c e r o» «s u o c e r a» s i s o n o a g g u a g l i a t e i n t e r a m e n t e l' u n a s u l l' a l t r a i n v i r t ù d i u n p r o c e s s o d i c o n t a m i n a z i o n e i n v o l g e n t e c o s ì l a c o s t i t u z i o n e m o r f o l o g i c a d e l l a p a r o l a, c o m e l' a c c e n t o; n e l s e n s o c h e l a f i g u r a t r i s i l l a b a, c h e s t o r i c a m e n t e s p e t t a v a s o l o a l m a s c h i l e (ἑκυρό- orig. *swėk'uro-*), s i è e s t e s a a n c h e a l f e m m i n i l e e, v i c e v e r s a, l' o s s i t o n i a c h e n e l l' o r d i n e s t o r i c o e r a p r o p r i o d i q u e s t o (scr. *çvaçrū'-*, orig. *swėk'rū'-*) s i è a n a l o g i c a m e n t e c o m u n i c a t a a l m a s c h i l e.

II.

Volgiamoci ora a quegli esemplari, pe' quali la ricostruzione della figura accentuale proto-ariana si presenta irta di maggiori difficoltà. Acdenno a' fem. mobili in -ια da temi in liquida e in nasale, come δότειρα, scr, *dātrī'* ' colei che dà ', στεῖρα ' sterile ' scr. *starī'*- ' vacca o donna sterile ', τέκταινα, scr. *takshnī'* ' colei che fabbrica ', ' artefice ', che in greco si mostrano dotati di accento secondario, e sono in sanscrito ossitoni. Il W h e e l e r dice soltanto che l' accento secondario greco potrebbe andar dichiarato con un' antica oscillazione d' accento, cui i varii casi di questi nomi sarebbero andati originariamente soggetti (Nominalacc. p. 111).

Senonchè, volendo determinare con qualche maggior precisione la ragione storica dell'accento che è in sanscrito e in greco e volendo ricostruire, se sarà possibile, il tipo accentuale originario proprio di queste formazioni, ci troviamo di fronte a difficoltà che si intrecciano e si consertano variamente fra loro: difficoltà che furono, è vero, affrontate e

superate, sebbene in modo assai diverso, ma generalmente si è voluto prescindere quasi del tutto, parmi, dal criterio dell' accento. Ne' due mirabili lavori del Brugmann 1) infatti, come pure in parte nel recente saggio dell' Johannson 2) le ragioni dell' accento appaiono trascurate in modo singolare. L' indagine, p. es., relativa allo stato del suff. primario che è in *dātrī́* è stata tenuta troppo distinta finora da quella che riguarda la genesi dell' esponente del femminile (scr. -ī). Mentre quindi si è giunti da un lato alla conclusione che il tema primario ci si presenti quasi costantemente innanzi all' -ī del nom. nel grado debolissimo, non è ben chiaro dall'altro se codesto esponente del femminile dovè apparire nel periodo unitario in forma forte o debole, e suppergiù quale figura abbia potuto assumere. Di qui la grande incertezza nel determinare il tipo accentuale originario del fem. in genere e di quelli specialmente che qui ci interessano. Incertezza che si palesa intera in risultanze come quella cui giunge l' Hirt, quando argomenta in questo modo: « Troviamo il grado debolissimo (dell' esponente del fem.) specialmente nel Nom. e nell' Acc. sing. Questi due casi quindi non han potuto avere originariamente l' accento sulla desinenza » (Idg. Akz. p. 256). E più giù: « All' ingrosso predomina ne' singoli idiomi, come potevamo aspettarci, l' accento della desinenza, mentre questa è generalmente atona in greco ».

Dovremo quindi vedere nel gr. *-yα* l'equivalente fonetico del scr. -ī? In caso negativo, quale di queste due figure può presumersi originaria? Come spiegare in gr. la coesistenza di -ια (α breve) ed ῐ (nom. -ις, gen. -ίδος o ῐ̄δος) spesso negli stessi esemplari? In quale stato dovè apparire il suffisso tematico, nel periodo unitario, innanzi all' esponente del fem., ne' varii casi? Quale sarà stata la figura accentuale originaria del Nom. sing. fem. de' temi in *-en*, *-ter*?

Sarà bene anzitutto notare che qui non s' intende trattare in tutta la sua ampiezza la tanto dibattuta questione intorno all' origine del suffisso del fem. o alla identità di questo coll' *-ā* del neutro plurale (cfr. Mahlow, lang. voc. p. 72, Brugmann, Gr. Gr.[2] §§ 174, Schmidt, Plur. d. idg. Ntr. p. 35), ma solo di tentare una ricostruzione del tipo originario de' fem. di temi in liquida e in nasale, in cui il criterio dell' accentuazione sia tenuto in maggior conto che non sia stato finora. E l' indagine parrà senza dubbio più agevole, quando si ponga mente alla notevole e profonda somiglianza che intercede fra i temi in *-en* da un lato e quelli -in *er*, *-ter* dall' altro, in ordine alle diverse forme graduative in cui il medesimo tema ci si presenta sia nella declinazione, sia ne' derivati, sia infine quando rappresenta il primo membro di un composto (cfr. Brugmann, in Curtius Stud. IX 364, Morph. Unt. II 150, 161 sg., KZ. XXIV 8 sg.).

Che il gr. *-yα* non possa, per via fonetica, esser ricondotto ad un -ī orig. fu già dimostrato dal Brugmann (Morph. Unt. II 195 e Curtius St. IX 397). L'equazione, scr. -ī, gr. -ια, generalmente ammessa, accennerà quindi soltanto ad equivalenza di funzioni e non ad identità fonetica originaria. Il Brugmann vede nell' -ια una formazione essenzialmente greca: L' -ια si sarebbe coniato analogicamente sull' -ιαν dell'acc., orig. *-*iy*-m, scr. *-iyam*, lat. *-iem*; cui l' *-m*, -ν avrebbero aderito per analogia de' finimenti *ī-m*, *ā-m* (cfr. Grdr. II 313, Gr. Gr.[2] §§ 70, Morph. Unt. V 59 ed Osthoff, Zur Gesch. d. Perf. 338). Ora

---

1) Die nomina auf *-ar* und *-tar*, in Curtius Stud. IX, 361 sg. e Die schwache form der Nominalstämme auf *-n* in den suffixalen weiterbildungen und zusammensetzungen, in Morph. Unt. II 148 sg.

2) Zur fem. bildung in den idg. Sprachen, besonders in griech., in KZ. XXX 398 sg.

che codesta ipotesi sia assai poco verisimile fu pienamente dimostrato dallo Schmidt (Plur. d. idg. Ntr. 60 n.).

Un più minuto esame parmi che meriti invece un' altra dichiarazione dell' -ια messa innanzi dallo stesso autore a proposito del gr. πότνια. Crede dunque il Brugmann che al puro tema *ποτνι (scr. voc. *pàtn -i*), avente le funzioni di vocativo, abbia aderito un -α per analogia degli esemplari νύμφα ecc., e così πότνια sarebbe passato definitivamente alle funzioni di nominativo (Morph. Unt. II 209). Ora non è difficile accorgersi che codesta dichiarazione si fonda affatto su d' una ipotesi che balenò per la prima volta alla mente di Aristarco, e che oggi è stata rimessa in onore e sostenuta a più riprese dal Brugmann stesso, secondo la quale gli esemplari omerici ἱππότα, εὐρύοπα, ἱππηλάτα, μητίετα ecc. sarebbero stati in origine appunto de' vocativi: Per le testimonianze degli antichi, cfr. Chandler, Greek Accent[2] § 57 e cfr. pure Brugmann, Gr. Gr.[2] § 76, Curtius Stud. IX 259, Morph. Unt. II 199, Grdr. II 541 e Meyer, Gr. Gr.[2] § 327.

Senonchè, l' indagine laboriósa istituita recentemente dal Neisser per dichiarare il valore etimologico, finora poco sicuro, delle forme vediche: *etàrī*, *vaktàri*, *sotàri*, *dhartàri*, *dhmūtàrī* ecc. (cfr. Whitney, Skr. Gr.[2] § 375, 979, Lanman, Nouninfl. 442 sg., Brunnhofer, in KZ. XXV 334, Schmidt, voc. II 228 sg., Bartholomae, I. F. II 275) parmi abbia provato in modo da non lasciar adito a dubbii, che in codeste forme in -*ī*,*i* bisogni ravvisare altrettanti nom. masch. sing., come del resto avea già sospettato il Ludwig (cfr. Infin. in Veda p. 9 e Neisser, Vedica, in Bezz. beitr. XX 39 sg.). «Il nom. in -*i*», aggiunge il Neisser, «appare sempre come apposizione rispetto al soggetto della proposizione, ed è indice di un nome che funge da predicato, o, che sintatticamente è lo stesso, di una proposizione, per così dire, abbreviata, esprimente un paragone» (ib. p. 44). Ora in che modo dichiareremo noi il fatto che in Omero accanto al nom. ἱππότα Νέστωρ, non troviamo altra forma di voc. che: ὦ Νέστορ Νηληιάδη? E in espressioni come: μητίετα Ζεύς, εὐρύοπα Ζεύς, ἱππηλάτα Πηλεύς, che funzione compiono mai le forme μητίετα ecc. se non quella di nom. predicativi? Come separarle allora alle forme ved. in -*ī*, -*i* quando, p. es., queste si considerino in un verso come il seguente:

sá asmā'kebhir etárī ná çūshaih Agni shtave (RV. VI, 12, 4)
« Qui Agni, come un corridore, è celebrato da noi con gioia » ?

Gli esemplari greci dunque corrisponderanno affatto agli indiani così nella forma come nelle funzioni in cui sono adoperati. Dubito solo che l' -*ī* di questi ultimi rappresenti, come afferma il Neisser (p. 51) un -*a* orig. E all' ipotesi del Brugmann viene così a mancare ogni fondamento e noi arriviamo alla nostra dichiarazione del gr. -ια-.

L' indagine comparativa ci mostra che, fino dalle prime età morfologiche della favella indo-europea cui le è dato risalire, tutti gli esemplari di femminile possono dividersi in due grandi categorie. L' una, facilmente più antica, è rappresentata da' tipi indiani, come: *àmbū* 'madre' gen. *ambūs*, *áçvā-* : *áçva-* 'cavallo', *pāpā'-* o *pāpī'* : *pāpá-* 'malvagio'. Cfr. pure: scr. f. *visha* 'pianta velenosa' : zd. m. *vīsha-* 'veleno'. L' altra dagli esemplari: *vrkī'* : *vr'ka-* 'lupo' *satī'*, zd. *haitī* : *s-ánt-* 'che è', *brhatī'*, zd. *berezaitī-* : *brhánt* 'grande' ecc.

Gli esemplari della prima classe, che saranno sorti probabilmente nel modo immaginato dal Brugmann (Grdr. II 100 n.), avranno avuto accento stabile in tutti i casi; gli altri, a declinazione graduativa, accento oscillante fra i casi forti ed i deboli. Il criterio dell' accento diverso fa sì che l' ipotesi audace messa innanzi dall' Johannson (KZ. XXX 339) per cui, in un' epoca remotissima del periodo unitario, le due classi ne avrebbero formata

una sola, sebbene sotto l' aspetto teorico appaia assai seducente, sia poi inaccettabile, non chiarendo una difficoltà così grave.

Gli esemplari ind. in *-ā* qui non interessano direttamente. Lasciando quindi da parte ogni indagine sull' origine di questa vocale (se, cioè, possa davvero ritenersi sorta da una contrazione proto-ariana di un finimento di tema *-o* + *-ă*; cfr. De Saussure, Mém. 91 sg., Osthoff, Morph. Unt. I 226, II 118), volgiamoci a' fem. indiani in *-ī*.

In favella indiana, accanto a' fem. normali in *-ī* da temi in consonante, ricorrono, sebbene non molto numerosi, esemplari di fem. in *-i*. Ricordiamo fra gli altri: *vīci-* (anche m. secondo i grammatici, cfr. Osthoff, Morph. Unt. IV 180): *vicī* 'flusso' 'onda', *yuvati-*: *yuvatī́* 'giovane donna' *nā́ri-* : *nā́rī* 'id.' *rā́tri-* : *rā́trī-* 'notte'; ed appartengono senza dubbio a queste formazioni i numerosi composti aggettivali, aventi nel secondo membro *-vani* o *sani*, su cui cfr. De Saussure, Mém. 247 e Schmidt, in KZ. XXVI 405. Che per questi esemplari non sia da immaginare, secondo un'antica ipotesi (cfr. Benfey, Ved. u. verw. 10 sg., Lanman, Nouninfl. 370), un passaggio da una più antica declinazione in *-ī-* in quella in *-i-*, parmi che risulti pienamente provato dalla dichiarazione che dà l' Johannson (p. 413 sg.) de' scr. : *nā́ri* : *nā́rī*, che egli pone a riscontro, per quel che spetta allo stato del suffisso del fem., co' gr. *-ανδρα (con α- fin. breve in *Κάσσανδρα = Κασσάνδρα con α fin. lungo) e *-άνειρα (in βοτι-άνειρα ecc.) rispettivamente. Gioverà inoltre non dimenticare che il fem. *yuvatī́* è relativamente recente rispetto a *yuvati-*, come ebbe a riconoscere il Brugmann (cfr. Morph. Unt. II 234).

Se d' altra parte guardiamo al greco, anche volendo limitare la nostra indagine, per procedere più cauti, a' nomi proprii, che rappresentano l' elemento conservatore, a dir così, d' ogni favella, rinveniamo non pochi esemplari in -α breve, come: Πολύδαμνα, Πόλυμνα, Μήθυμνα, Πρόσυμνα ecc. e finalmente: Κλυταιμήστρα (= *-μηστρα con -α fin. breve, e per la grafia, cfr. Meyer, Gr. Gr.[2] § 265). Insieme con questi esemplari manderei volentieri il gr. πότνα, anzichè ravvisare in quest' agg. col Brugmann (Morph. Unt. II 199) e coll' Osthoff (Zur Gesch. d. Perf. 460) una formazione analogica posteriore (cfr. anche Meyer, Gr. Gr.[2] § 47 n. 1). Questa schiera di -α greci che hanno il loro equivalente nel scr. *-i* apparirà poi di gran lunga più numerosa, quando si tenga conto del fenomeno panellenico relativo al passaggio di molti temi dalla declinazione in -α (-α breve), gen. -ας (-α lungo) a quella in -α, (-α lungo), in seguito all' estensione analogica de' segnacasi con forma graduativa forte a tutta la declinazione (Meyer, Gr. Gr.[2] § 48). Così potrebbero rientrare nella prima anche gli esemplari come: ποίμνη, θεράπνη, στρώμνη, ἡμέρα, θύρα, χώρα e gli altri che l' Johannson considera a p. 412, 414, e potrebbe anche parer chiaro il rapporto che intercede fra il -να (-α breve) di πότνα e il -να (-α lungo) di ποίνη che il Solmsen giudicava ancora « unaufgeklärt » (cfr. KZ. XXIX 63).

È assai facile d'altra parte che l' -α de' tipi ἰοχέαιρα, χάλαζα, μέλισσα ecc., cioè l'-α = *y*α' coll' *y* che in seguito ad assimilazione o ad epentesi più non appariva come parte del suffisso derivatore, sia stato, come immagina il Brugmann (ib.), un assai fecondo promotore di coniazioni analogiche. Dubito solo che possano essere determinati uno per uno, colla precisione che usa il Brugmann, quegli esemplari che nella vita individuale del greco sarebbero sorti esclusivamente in questo modo. Cosicchè noi, pur non negando che l' ipotesi del Brugmann abbia in via teorica un certo valore, crediamo poi che nel fatto non sia sempre possibile distinguere gli esemplari in cui, secondo noi, l' -α è l'equivalente del scr. *-i* dagli altri, in cui -α = *y*α.

L' *-i* dunque de' fem. indiani e l' -α de' greci debbono corrispondersi regolarmente fra loro, come si corrispondono, p. es., in fine di parola: *bhárant-i* : φέροντ-α, *catvā́r-i* : τέτταρ-α o, nel corpo della parola, *sthi-tá-* στα-τό- *mí-ti-* : μέ-τρο-. Ora, poichè queste forme risalgono

rispettivamente alle originarie **bheront-ə*, **k²etwōr-ə* (cfr. Brugmann, Morph. Unt. V 32, Osthoff, Morph. Unt. IV 333) **sthə-tó-*, **mə-ti-* (Brugmann, Grdr. I 101), noi potremo senz' altro ricondurre *nā'ri-*, *yuvati-* ecc. a **narə*, **yuwntə* ecc. (cfr. Johannson, p. 424). E poichè i fem. in *-ā* spettano originariamente ai temi in *-o* soltanto, noi giungiamo alla conclusione, solo in via teorica per ora, che *-ə* sia stato nel periodo unitario il suffisso del fem. per tutti gli altri temi. Come si saranno ora comportati i temi in *-i-*, *-u-* innanzi a codesto *-ə*? Cominciamo da questi ultimi che richiedono più breve discorso.

Credo che *a priori* non possa negarsi la possibilità, ammessa senz'altro dal Kretschmer (KZ. XXXI 382), di una contrazione proto-ariana dell' *-u-* col suff. del fem., di cui peraltro egli non determina la forma originaria. Ad ogni modo, per questi temi credo di poter mettere innanzi un' altra ipotesi. È noto che in scr. a' fem. ossitoni in *-ū'* corrispondono maschili sia ossitoni che baritoni. La diversità d' accentuazione fra masch. e fem., quando avea luogo, potè dipendere dalla condizione originaria della vocale tematica, nel senso che forme forti e deboli, appartenenti originariamente allo stesso tipo declinativo, dilagando le une e le altre oltre i confini che storicamente loro spettavano, diedero luogo e finirono col comporsi in due tipi declinativi diversi, che ritenevano naturalmente l' accento delle forme su cui ciascuno di essi erasi da principio coniato. Onde *ágru* e *agrū'* risaliranno ad un' unica flessione orig. nom. *—'us*, gen. *—óus*, e saranno fra loro nella stessa relazione che intercede fra il dor. πάχυς ed il scr. *bāhús* (Kretschmer p. 329). In modo analogo, cioè risalendo ad una flessione orig.: Nom. *-èwī*, gen. *-uyē's*, credo possa dichiararsi la differenza d' accentuazione che intercede fra : *svadvī'-* : ἡδεῖα, *mrdhvī'-* : βραδεῖα, *prthvī'-*, zd. *perethwī-* : πλατεία, anzichè supporre col Wheeler (Nominalacc. 111), che l'accento di questi fem. sia stato determinato da quello de' rispettivi maschili. Sicchè nel fem. *agrū'-* l' accento avrà colpito il suffisso che era allo stato forte, proprio come accade in πρεσ-βεύς di fronte a πρέσ-βυς (Kretschmer p. 330) o nello zd. *būzaūsh* di fronte a *būzush* (Bartholomae, Handb. 230 sg.) 1). Ammettendo questa ipotesi, per la quantità della vocale *ū* si potrà pensare ad un processo analogico, che mettesse capo a' più antichi fem. in *-ā*, e che potrebbe essere simboleggiato suppergiù in questo modo : *áçva-* : *áçvā* = *ágru-* : *agrū'-*, ricordando che in maniera non diversa l' Osthoff (Morph. Unt. II 134, ove parla di una « proportionale Analogiebildung ») dichiara il nom. acc. voc. duale de' temi in *-i-*, *-u-*. Essendosi finalmente determinato presso i temi in *-u-*, in ciascuno de' due tipi declinativi, un particolare significato (masch. e fem.), codesto divario costante di accentuazione finì per costituire un principio, per cui esso dovè parere connesso e dipendere dal genere del sostantivo. E solo così, cioè in virtù di un processo analogico, che in ordine all' accento mettesse capo a' temi in *-u-*, possiamo spiegarci i frequenti rimutamenti di accento in corrispondenza del genere, anche presso temi (quelli in *-o-*, p. es.), affatto diversi. Al qual proposito sarà bene raffrontare la nostra dichiarazione con quella assai differente del Bopp (Vergl. Acc. § 15), in ordine agli esemplari : *kshipā'* : *kshépa-*, *bhidhā'* : *bhèda-* ecc., e cfr. Lindner, Ai. Nominalb. p. 19.

I temi in *-i-* invece originariamente avran formato il rispettivo nom. fem. in modo

---

1) Il finimento diverso che presentano nello zendo i gen. sing. de' temi in *-u*, cioè *-aos* ed *-ēus*, secondochè il rispettivo nominativo era ossitono o baritono (cfr. *paraos* : scr. *purú-*, *yazaos* : scr. *yahú*, *vayaos* : scr. *vāyú*, *pasēus* : scr. *páçu*(ntr.), *jyātēus* : scr. *jīvā'tu-*) è indice probabilmente di un fenomeno che appartiene alla vita individuale di questo idioma. Cfr. W. Jackson, in Bezz. beitr. XVII 146 sg. e Hirt, Idg. Akz. p. 22.

affatto regolare, cioè in *-iə*: codesto *-ə* rappresenterà probabilmente la forma graduativa debole dell' *ē* che appare ne' segnacasi colpiti dall' acceuto. Il Kretschmer anche per questi temi ammette senz' altro una contrazione originaria dell' *-i-* coll' elemento del femminile (p. 382), nè io credo che contro la possibilità di codesta contrazione possano valere le obiezioni che sollevò l' Osthoff riguardo alla contrazione proto-ariana di *i+e* nel nom. acc. voc. duale de' temi in *-i-* (Morph. Unt. II 133). Il finimento *-iə* invece, fin dal periodo unitario, si sarà contratto in *ī* proprio come vediamo accadere nell' ottativo, dove abbiamo: 1ª sing. att. **ste-yē'-m*: 2ª plur. *stə-iə-tè=*stə-ī-tê*, ovvero lat.: *siem*, *sīmus*, *sītis* (cfr. Brugmann, Grdr. I 102, Schmidt, KZ. XXVI 12 e Hübschmann, Idg. Vocalsyst. 60).

Suppose l' Johannson (p. 428) che il finimento de' fem. in *-ī-* (secondo noi: *-iə*), fin dal periodo unitario, con valore di suffisso derivatore del fem., sia nella forma sciolta che nella contratta, si fosse tutto intero trasportato accanto ad ogni altra specie di temi. Senonchè, sarebbe stato desiderabile che l' Johannson avesse accompagnata l' enunciazione di questa ipotesi, che ammettiamo senz'altro per giusta, con qualche dichiarazione che potesse darle un più solido fondamento. Già il caso di un determinato elemento formale che in questo o in quell' idioma appaia costantemente in una forma che a lui spettava solo quando, in unione con determinati temi, si venisse a trovare in una determinata combinazione fonetica, è in grammatica ariana tutt' altro che raro. Ricorderò soltanto che il segnacaso *-ēs* di nom. pl., generalizzatosi nel latino classico (cfr. *canes, pedes* ecc. con *e* fin. breve in Plauto) nella forma coll' *ē* presso tutti i temi, meno presso quelli in *-o-* ed *-a-*, spettava in origine solo ai temi in *-i-*, come: *ovēs*: *ovey-ès*=πόλεις: πολεy-ες (cfr. Stolz, Lat. Gr. §§ 81 e Brugmann, Grdr. II 567). Così pure il segnacaso del gen. plur., nella forma che ha costantemente in sanscrito, nello zendo, in greco e nel lituano, cioè *-ām* da **a-om*, **ā-om* (cfr. scr. *devā'm*, zd. *aspām*, gr. λύκων, lit. *mergī*), storicamente è proprio soltanto de' temi in *-a* (cfr. Osthoff, die bildung der gen. plur. in idg., in Morph. Unt. I 207 e p. 213). Ora l' argomento che mi sembra decisivo a favore dell' ipotesi dell' Johannson è, se non erro, il seguente: Manca quasi del tutto al scr. quella regolare corrispondenza fra masch. in *-i-* e fem. in *-ī-*, che abbiam visto ricorrere normalmente pe' temi in *-u-*. Nessun agg. in *-i-* forma regolarmente il suo fem. in *-ī-* e, quanto a' sostantivi, gli esemplari che si possono addurre si restringono a casi isolati, come: *srnī'-*: *srni-* ' uncino ' *krimī'-*: *krimi-* ' verme ', *sakhī'-*: *sákhi-* ' amico ' (cfr. Whitney, Skr. Gr.² §§ 344 a). Unico esemplare greco sarà forse l' om. ἦνις, ἦνιν ' di un anno ' (con vrddhi) rispetto all' ἐνι- di ἐνιαυτός (cfr. Kretschmer, p. 343), cui aggiungo l' a. nord. *óer* ' pecora ' da **avīz*, che risalirà ad un' orig. **owīs* accanto ad **owis*, scr. *ávis*, gr. οἶς (Schmidt, Plur. d. idg. Ntr. 70). Invece l' *-ī-* appare frequentemente accanto ad *-ā-* come derivatore di femminili da temi in *-a-* (orig. *-o-*), e che, in questo caso codeste formazioni in *-ī* siano analogiche, fu già dimostrato (cfr. Froehde, in Bezz. beitr. VII 98 sg.). Se poi, ed in quali limiti, la preferenza accordata alla forma in *-ā-* od in *-ī-* dipenda dal significato, non è questione che possa essere qui risoluta. Cfr. del resto gli esemplari raccolti da Pānini qua e là nel IV libro, Benfey, Vollst. Skrgr. §§ 686-706, Whitney, Skr. Gr.² §§ 382 a e Lindner, Ai. Nominalb. p. 151 1).

---

1) Prescindo qui interamente da formazioni sul tipo di *Indrā-nī'-* ' sposa di I. ', *Varunā-nī'* ' sposa di V. ' ecc. (cfr. Lindner, Ai. Nominalb. p. 153 e Leumann, Eine arische femininbildungsregel, in KZ. XXXII 294 sg.), ne' quali il suff. *-in* è sorto per analogia de' tipi

E quel che si è detto de' temi in *-a-* vale per tutti gli altri (cfr. W h i t n e y, Skr. Gr.[2] §§ 344, 346, 376 a, 378 a).

Così dunque la nostra indagine ci ha finora condotti ad ammettere che, fin dal periodo unitario, coesistessero *-iə* ed *-ī* come suffissi derivatori del fem., come coesistono nelle forme forti e deboli dell' ottattivo. È un risultamento codesto che, sebbene raggiunto per via diversa, non appare molto dissimile da quello cui arriva lo S c h m i d t che, mentre ammette da un lato che la forma originaria del nom. acc. voc. pl. ntr. fosse l' *-ia* (*-iya*) del gr. τρία, anzichè *-ī* (scr. *trī'*, lat. *trī-ginta*, lit. *try'-lika* (cfr. Plur. d. idg. Ntr. 42, 46), non esclude affatto dall'altra che l'*-ī* che appare in singole favelle possa alle volte essere anch' esso originario.

A quale fenomeno sarà dunque condizionata la vicenda proto-ariana *-ī-*, *-iə-*, ovvero da quali circostanze dipenderà la presenza o la mancanza della contrazione (gr. -ι-ς, -ια) 1) nel femminile?

Il K r e t s c h m e r, che allarga la questione molto al di là de' limiti che ci siamo imposti, considerando che in scr. i composti che hanno nel secondo membro *-añc* preceduto da *i* o da *u*, come *praty-àñc*, *ny-àñc*, *anv-áñc*, *visv-áñc* (cfr. pure W h i t n e y, Skr. Gr.[2] §§ 408) ecc., formano da un tema in *-īc-*, *-ūc-* i casi in cui il segnacaso cominciava per vocale (*pratīcás*, *anūcás*) e da un tema in *-yac-*, *-vac-* (orig. **proti-ok*[2]) quelli in cui il segnacaso cominciava per consonante (*pratyágbhis*, *anvágbhis*), crede che nel periodo unitario l' uso della forma sciolta o contratta fosse condizionata alla consonante doppia o scempia, iniziale della parola seguente. « I gr. ὄσσε, δοῦρε, τρία, πότνια, φέρουσα, e d'altra parte l'a. sl. *oci*, scr. *sūnū'*,*trī'*, *pátnī*, *bhárantī* possono risalire a doppie forme originarie, la cui presenza era regolata dal modo con cui cominciava la parola seguente » (KZ. XXXI 389). Sicchè la contrazione sarebbe legittima in forme come *genitrīcem*, ϝίκατι (primo ι lungo), scr. *jītá-*, e analogica in forme come *genitrix*.

Ora noi qui ci troviamo di fronte ad una ipotesi che, pel modo affatto singolare con cui è enunciata, mal si presta in sulle prime così ad essere accolta, come ad essere senz'altro rigettata. Certo, *a priori* riesce poco agevole persuadersi che, a dichiarare un numero così enorme di fatti che ricorrono in numerosi idiomi, basti una legge che si fonda affatto su di un solo esemplare, suscettibile per giunta di dichiarazione diversa (S c h m i d t, Plur. d. idg. Ntr. 391 sg.), di una sola favella, ovvero che quelli debbano necessariamente

---

rajñī' ecc. (cfr. B r u g m a n n, Morph. Unt. II 197 e Grdr. II 315) e che possono, per questo riguardo, paragonarsi alle greche come λύκ-αινα, κάπρ-αινα per anal. di γείταινα = *γειταν-*yα* ecc. (B r u g m a n n, Grdr. II 98), ovvero per analogia degli altri analoghi: *pálikni* da *palitá-* 'grigio', *ásiknī* da *ásita-* 'nero', *hárik*nī da *hárita* 'giallo' (L i n d n e r p. 152). Sulla vicenda di *t* in *k* innanzi a *n* cfr. B u g g e, in KZ. XX 140. Si tengano pure presenti i n. pl. *yugā'ni* per *yugā'* = gr. Ζυγά, lat. *juga* e *vā'rīni*, *mádhūni* per anal. del tipo *akshā'*n-*i* 'oculi' *nā'māni* 'nomina' ecc. Cfr. B r u g m a n n, in KZ. XXIV 18.

1) Quello che lo S c h m i d t afferma pel ntr. plur. può supporsi che valga anche pel fem. sing., se deve ritenersi giusta la dichiarazione che lo S c h m i d t stesso dà de' nom. acc. voc. pl. ntr., che sarebbero stati in origine de' collettivi sing. (Plur. d. idg. Ntr. 35, e altrimenti B r u g m a n n, in Morph. Unt. V 61). Aggiungo poi che il B r u g m a n n, che non ammette pel ntr. pl. un *-ia* (*-iya*) orig., ravvisa nel gr. τρία una formazione essenzialmente greca, coniatasi su *τρι secondo l' analogia di τέτταρ-α, scr. *catvā'ri* (cfr. ib. p. 59).

essere illustrati in modo uniforme, sia che le vocali soggette a contrazione ricorrano in mezzo sia che in fine di parola. Nè riesce possibile pensare a ragioni d' ordine fisiologico, che sarebbero le sole valide, che abbiano potuto impedire il contatto originario di due vocali innanzi a consonante doppia. E infine, se pure l' ipotesi del Kretschmer riuscisse a dichiarare in modo soddisfacente la contrazione avvenuta in *dadhītá*, *çūnā́*, σῖκα, Ϝικατι, *sīmus* ecc. o anche negli stessi esemplari indiani *pratīcás. anūcás* ecc., non so se avrebbe alcun valore per gli esemplari che a noi qui interessano, ed in cui la figura *i*, *u* + voc, ricorre in fine di parola. È vero che il Kretschmer ammette de' doppioni originarii e che l'estendersi delle forme sciolte o delle contratte fuori de' limiti segnati originariamente a ciascuna fu l' effetto di particolari spinte analogiche e di particoiari agguagliamenti di forme: ma, dopo tutto, resterebbe sempre a dimostrare, volendo fermarsi al fem. sing. e al nom. acc. voc. duale, per qual ragione mai codesto particolare processo analogico siasi in greco (a prescindere dalle scarse formazioni in ι-ς) determinato costantemente a favore delle forme sciolte e nel sanscriio delle contratte, perchè mai in scr. abbiamo avuto costantemente: fem. *pátnī*, *bhárantī*, duale: *agnī́*, ed in greco: f. πότνια, * φέροντ*y*α, duali: ὄφιε, κίε. Su ὄσσε = *ὄκ*y*ε cfr. il Kretschmer a p. 380, e altrimenti Osthoff, in Morph. Unt. II 134. L' esame de' singoli esemplari ci darà forse una risposta soddisfacente.

Ci lusinghiamo intanto di aver finora definitivamente chiarito: 1° *-ī-*, *-yə-*, come suffissi derivatori del femminile coesistevano nel periodo unitario e rappresentavano la forma graduativa debole del suff. *-yē-*. 2.° La dichiarazione che dà il Kretschmer delle forme originarie sciolte e contratte è insufficiente e, ad ogni modo, non è applicabile al caso nostro.

III.

Passando a' temi in *-ter*, sarà bene premettere che qui non intendiamo risolvere le minute questioni cui questi temi dànno luogo e di cui tocca il De Saussure (Mém. p. 211 sg.). Certo, quando si guardi all' *-ā-* di questo suffisso, che nel scr. vedico appare costantemente lungo ne' casi forti, possiamo essere indotti a credere che questa favella abbia conosciuto solo il vocalismo in *-o-*, vale a dire temi sul tipo di δώτωρ. Ma sarebbe un' apparenza ingannevole: chè l' analogia delle forme greche *δοτέρα, δώτορα ci rende certi che il scr. avrà avuto *dā-tā́r-am* invece di **dā-tár-am* per analogia di *dā́-tār-am* (Brugmann, Grdr. II 356 n), cosicchè **dā-tár-am* corrisponderà regolarmente a *δο-τέρ-α (δο-τῆρ-α), come *pitár-am* a πατέρ-α, *devár-am* a δαέρ-α (cfr. Meyer, KZ. XXIV 248), in virtù della legge che *er en*, *or on* ne' casi forti si scambiano in ragione dell'accento (cfr. Mahlow, die lang. voc. p. 161).

È noto che in scr. l' accento de' nomina agentis in *-tar* è regolato dalla funzione sintattica che essi compiono, nel senso che, quando il nome ha natura participiale, ha l' accento sulla sillaba radicale ed il nome dipendente sarà nel caso richiesto dal verbo finito corrispondente (cfr. *vásūni dā́tā* ' bona dans ', o i tre esemplari *yó hántā vrtrám* ' che fende le nubi ' o ' che uccide Vrtra ', *sānita vā́jam* ' che si nutre di cibi ' e *dā́tā mághāni* ' che dà ricchezze ' che ricorrono in un solo verso del Sama-Veda, edz. Benfey p. 34), se ha natura nominale, l' accento è sul suffisso e il nome dipendente è in genitivo (*vásūnā dātā́* ' bonorum dator ' o ' δοτὴρ ἐάων '). Cfr. Pān II, 3, 69; III, 2, 135; Bopp, Vergl. Acc. §§ 93, Meyer ib., Brugmann, Grdr. II 355, 431, Whitney, Skr. Gr.[2]

§§ 1182, R e u t e r, in KZ. XXXI 556 1). Si tratta in conclusione di un rapporto costante fra accento e significato non diverso da quello che, per i temi in *-o-*, intercede fra i nomina agentis ossitoni e i nomina actionis baritoni e che è anch' esso originario (cfr. W h e e l e r, Nominalacc. p. 69, L i n d n e r, Ai. Nominalb. p. 18, 29 sg., H i r t, Idg. Akz. p. 266).

Ora il rapporto che intercede in scr. fra i due tipi accentuali de' temi in *-ter*, mentre trova da un lato un riscontro ne' gr. —τέρ, —'τορ, appare riprodotto dall' altro dallo zendo, che risponde a capello col suo *bāsār-em* (coll' *r* orig. convertitosi in una spirante innanzi a *k*, *t*, *p*. in sillaba postonica, secondo la regola; cfr. B a r t h o l o m a e, Ar. Forsch. II 35 sg. e B r u g m a n n, Grdr. I 214, 542) al scr. *bhártār-am* e col suo *baretār-em* al scr. *bhartā'r-am*. Appare quindi più che giustificato il sospetto, che qui abbia a trattarsi di un fenomeno risalente ad un periodo anteriore a quello della divisione delle singole favelle. Nè vale a distoglierci da questo convincimento la mancata corrispondenza fra funzione sintattica ed accento, che appare in qualche isolato esemplare indiano, come il *je'tā çátrūn* ' vincente i nemici ' in RV. II, 41, 12; di fronte al *je'tā janānām* ' conquistatore di popoli ' in RV. I, 66, 3; che lo S c h m i d t (KZ. XXV 29) ricorda. Se dunque questo divario d' accentuazione, pe' temi in *-ter*, deve ritenersi originario, si può credere che risalga anche al periodo unitario la forma forte della sillaba radicale degli esemplari ossitoni indiani? E non si potrà, parmi, esitare lungamente a rispondere. Essendo il suffisso delle forme che qui si considerano soggetto a gradazione, io credo di poter postulare pel periodo unitario un unico tipo declinativo: *dō'-tō(r)*, dat. *do-tr-é*, un tipo cioè, in cui lo stato del nucleo radicale corrispondesse di continuo alla ragione dell' accento. In relazione co' due significati ben distinti di cui ciascun nomen agentis era suscettibile, i casi forti e deboli dell' unico tipo declinativo avranno dato luogo più tardi, ma sempre nel periodo dell' unità delle nostre favelle, a due tipi accentuali diversi. Risaliranno probabilmente a questo periodo gli esemplari greci come: δο-τήρ : δώ-τωρ, βό-τήρ : βώ-τωρ (cfr. M e y e r, Gr. Gr.[2] §§ 318, e l'elenco compiuto che dà il C o l l i t z, in Bezz. beitr. X, 35), quelli zendi come *kĕrĕtar*, *dĕrĕtar*, *bĕrĕtar* (D e S a u s s u r e, Mém. p. 232) e il composto indiano: *savya-shthár-*; *savye-shthár-* 'chi sta a sinistra' (cfr. zd. *rathaē-stāo*, acc. *-stārem* e *-stam*): *shthár=sthár=*stha-tár-*, gr. στα-τήρ, come rispetto allo stato della vocale radicale: *sthā'-tar-* = =δώ-τωρ (cfr. S c h m i d t, KZ. XXV 28, O s t h o f f, Morph. Unt. IV p. XII, B r u g m a n n, Grdr. II 357, W h e e l e r, Nominalacc. 37). Apparterrà poi probabilmente al periodo dell'unità indo-iranica l'agguagliamento nello stato del nucleo radicale, conseguito nella grandissima maggioranza degli esemplari, su quella forma che esso avea originariamente in quelli soltanto in cui era colpito dall'accento, in modo analogo all'agguagliamento verificatosi nella flessione verbale in: *pā'-mi*, *pā-más*, *pā-hí* di fronte a φη-μί, φα-μέν, φα-θί coll'α breve), ovvero in *á-gā-m*, *á-gā-tam* di fronte a ἔ-βη-ν, ἐ-βά-την, (con

---

1) Sul numero effettivo degli esemplari che nel RV. ci mostrano questa vicenda rispetto all' accento, sarà bene avvertire che il L i n d n e r ne' suoi elenchi attribuisce alla lingua di quel periodo più di quello che essa in realtà non abbia (cfr. Ai. Nominalb. p. 73 sg.), avendo ricostruito per ogni caso, anche se ricorreva isolatamente, di temi in *-tar*, il rispettivo Nom. con l' acc. corrispondente. Cfr. invece l' elenco più fedele dell' H i r t, Idg. Akz. p. 229. Ricorderò poi che al F i c k (Hesiod's Ged. 55) parve di ravvisare un avanzo del primitivo valore participiale de' temi in *-ter* nel v. d' Esiodo (Op. G. 191), che egli legge: μᾶλλον δὲ κἀκον ϝρέκτηρα καὶ ὕβριν ἄνερα τιμάσουσι.

α breve), il cui raffronto col post. ἐβήτην è al nostro proposito assai istruttivo (cfr. Schmidt, KZ. XXIII 282, XXIV 306, XXV 28 e Brugmann, Gr. Gr.[2] §§ 24, 6). Ricorderò in fine che lo stesso Schmidt (KZ. XXV l. cit.) formulò, ma per un periodo, a dir così, proto-ellenico, una ipotesi non molto dissimile dalla nostra: la considerazione della differenza costante che intercede fra lo stato della vocale radicale e l'accento da un lato fra le forme om. δῶτορ e δοτῆρες e dall' altro fra δώτορα, e il lat. *dātōrem*, gli fece parer verisimile un' antica flessione δώτωρ, *δώτωρα, *δοτερός, che si sarebbe poi livellata in δώτωρ, δώτορα, δώτορος ed in δοτήρ, δοτῆρα, δοτῆρος rispettivamente. Ad ogni modo anche l' ipotesi che noi timidamente e, circondandola di tutte le cautele, abbiamo creduto di poter mettere innanzi, non va esente di difficoltà; e queste sorgono specialmente dalle forme greche: giacchè, se δοτήρ, στατήρ appaiono formazioni affatto normali, restano fuori della possibilità di ogni dichiarazione esemplari come: πειστήρ, ἀλειπτήριον ecc., nè siamo in grado di dichiarare in modo adeguato il fatto che in greco la forma debole del nucleo radicale non ricorre mai fuori delle radici in *a*-.

Dichiarato così il nostro pensiero riguardo all' accentuazione de' temi in *-ter*, crediamo d'aver nel tempo stesso additato il motivo per cui ci sembra inaccettabile l'ipotesi del Lindner (Ai. Nominalb. p. 72), secondo la quale l' accento de' nomina agentis con valore participiale sarebbe stato determinato da quello del verbo corrispondente (*gántar*: *gámati*, *cèttar*: *cètati*, *dhmā'tar*: *dhámati* ecc.). È chiaro che, secoudo questa ipotesi, per tacere di ogni altra considerazione, la vicenda dell'accento che è in *dā'tā*: *dātā'* rappresenterebbe un fenomeno appartenente alla vita individuale del linguaggio dell' India. Così poco fondamento credo che abbia l'altra ipotesi dell' Hirt (Idg. Akz. p. 230), secondo la quale in scr. ogni nomen agentis avente valore nominale (ossitono), entrando in composizione, avrebbe rigettato l' accento sulla preposizione: coincidendo in questo caso l' accento del nome con quello del rispettivo verbo composto, l' accento del verbo analogicamente sarebbe sottentrato nel sostantivo semplice, cosicchè il vocalismo in *o* del suff. si sarebbe determinato prima nel composto, orig. *pró-dotōr*, in cui l' antico accento sarebbe sempre stato conservato come accento secondario (Nebenton). Ora qui ci troviamo in un circolo vizioso, in cui si ammette come dimostrato quello appunto che bisognerebbe dimostrare: giacchè in scr. sono appunto i baritoni in *-tar* quelli che in composizione rigettano l' accento sulla preposizione (*yántar*: *úd-yantar*, Lindner, p. 75), mentre gli ossitoni in composizione conservano il loro accento (*dhartár*: *prati-dhartár*, Lindner, p. 73 e Reuter, KZ. XXXI 559). È ovvio aggiungere che solo questi ultimi noi dovremo tener ora presenti nel discorrerere della formazione del femminile.

Lo Schmidt, più di vent'anni or sono, nel suo studio intorno alla «flessione originaria dell' ottativo ed al tema del presente uscente in *-ā*» (KZ. XXIV 303 sg.), propostosi di ricondurre le diverse forme in cui l' elemento caratteristico dell' ottativo si mostra, alla forma originaria, riuscì a dimostrare che nel periodo unitario il suffisso di questo modo dovè essere *-iā* (*-iē*), quando su questa sillaba cadeva l'accento e *-ī* (=*-yə-* Kretschmer, p. 382), quando l'accento cadeva altrove. Cosicchè i temi temporali uscenti in *-a* (I, IV, VI e X cl. del scr.) che portavano sempre l'accento su di una delle sillabe precedenti il suff. dell'ottat. presentavano questo nella forma *-ī*-, cioè in una forma graduativa debole rispetto a quella che appariva nelle voci forti (sing. att.) de' così detti verbi non tematici. Mentre quindi abbiamo da un lato: *çyā'-yati* 'fa scorrere' di fr. a *çi-yá-te* 'scorre', *çī-ná-* 'scorso', dall'altro 3.[e] sing. come: scr. *bháret*, *tude't*, zd. *barōit*, gr. φέροι, ἴδοι, got. *bairai* risalgono normalmente a **bhéro-ī-t* ecc., e una forma come *bharēy-am* starà per **bhara-ī-am* con *aī* (e così pure *-āi-*) ridotto normalmente ad *ēy-* innanzi a vocale. Cfr. pure *dē'ya-* da **dā-ia-* ecc. e Schmidt, ib, e Schulze, KZ. XXVIII 277.

Pare dunque che lo stato in cui il suff. *-yē-*, secondo che riceve o no l'accento, ci appare nelle forme dell' ottativo, che crediamo d' aver qui addotte con qualche opportunità, ci conduca allo stesso risultato cui giungeva l'indagine innanzi istituita sull'origine del suff. del femminile, vale a dire: che la forma *-iə* che questo nel periodo unitario dovè assumere nel Nom. è la forma graduativa debole dell'*-iē-* de' casi obbliqui, e che inoltre quell'esponente nel Nom. doveva essere fuori d'accento e, nel caso speciale, postonico 1).

Tornando ora a' femm. de' temi in *-ter*, non è difficile accorgersi ad un primo esame che così gli esemplari greci come gli indiani possono andar distinti in due categorie. In sanscrito, accanto al tipo rappresentato da *dho-tár-ī*, *e-tár-ī* (e questi esemplari ha trascurato lo Schmidt, quando affermava che l' *e* del suff. *-ter* pel fem. appare solo in greco cfr. KZ. XXV 29), abbiamo *dātrī́*, *netrī́*, *codayitrī́*, *bhartrī́*, zd. *barethrī- berethrī-*; ed in greco accanto a σώτειρα, δότειρα, γενέτειρα, abbiamo le formazioni ossitone in -ι- (ι-ς ιδ-ος, sul δ cfr. Brugmann, Morph. Unt. II 196 n.), che assai spesso corrono parallele a quelle in -ια, come appare da λήστειρα· ληστρίς, *ὀρχήστειρα: ὀρχηστρίς, *ἀλέτειρα: ἀλετρίς ecc. (cfr. Chandler, Gr. Acc.² § 643, Lobeck, Paral. 451 e Johannson, KZ. XXX 401, dove è negata ogni affinità morfologica fra le due serie). Notevole è il fatto che in ciascuna delle due categorie nominali lo stato del suffisso è in perfetta armonia colla ragione dell'accento, nel senso che il suffisso nel grado debolissimo appare sempre protonico, e nel grado forte (cioè quello in *e*, il grado *medio* del Meyer, Gr. Gr.² § 318) appare in scr. ordinariamente fornito di accento. Prescindo del tutto da esemplari come *cvétari*, in cui è evidente una ritrazione seriore di accento (cfr. Hirt, Idg. Akz. p. 258). Ora quale sarà stata l' accentuazione originaria del Nom. fem.?

Già dal fatto che il suffisso derivatore del genere in questo caso ci si presenta nel suo grado debole, noi siamo quasi a priori indotti a ritenere non originaria l' ossitonia indiana. A questo aggiungasi la considerazione che, per qualche altro fem. di tema in liquida che, sebbene non derivato col suffisso *-ter*, aveva declinazione affatto analoga a quella de' nostri nomina agentis, come στεῖρα da *στέρyα, scr. *starī́* 'donna o vacca sterile', il vocalismo della sillaba tematica, specialmente nel lat. *sterilis* e nel got. *stairo*, accenna ad accentuazione originaria di questa, di fronte alla non originaria ossitonia indiana (cfr. Meyer, in KZ. XXIV 243, e altrimenti Wheeler, Nominalacc. 111). Il Nom. fem. avrà dunque probabilmente conservato l'accento del rispettivo maschile, in modo analogo a ciò che accade nello slavo, ove i nom. ag. masch. col suff. *-tel* (*-ter*) passati, come è noto, nella declinazione in *-yo*, modellano la loro accentuazione su quella del nome da cui derivano (Hirt, Idg. Akz. p. 230).

Arriviamo così ad una figura orig. Nom.: *-tér-iə* (lo Schmidt si è lasciato certo sedur-

---

1) Non sarà inutile avvertire che dalla dichiarazione che lo Schmidt dà di queste forme è ammessa implicitamente la dottrina della « energia progressiva dell'accento » cioè che questo possa determinare indebolimenti o attenuamenti di vocali anche in sillabe postoniche, identici a quelli che determina nelle protoniche. La dottrina cui accenniamo solo da poco tempo fu dichiarata in modo veramente scientifico dal Kretschmer: cfr. il cap. intitolato: « Progressive accentwirkung in indogermanischen » in KZ. XXXVI 325-366. Un felice presentimento dell'esistenza di codesta legge, ebbe, per non parlare dello Schmidt, lo Scherer, quando faceva derivare, mediante una ritrazione d'accento (Tonentziehung), le desinenze personali dell' attivo: *-mi -si -ti -nti* da quelle del medio *-may -say -tay -ntay*. Cfr. Zur Gesch. d. deutsch. Spr.² 336 sg. e cfr. pure la lunga nota dell' Osthoff, in Morph. Unt. IV 282 sg.

re dal scr., ponendo **terī'*, KZ. XXV 36), Gen.: *-tr-iē's*, ovvero **do-tèr-iə*, **do-tr-iē's*. Essendo il suff. *-ter* suscettibile di gradazione, non cade dubbio che esso originariamente, ne' diversi casi, si presentasse in forma diversa (in ordine alla presenza, alla quantità ed alla qualità della vocale), determinata dal posto ove cadeva l'accento. Si tenga presente l'alternarsi che fanno gli elementi suffissali *-wō'(s)*, *-us-*, rispettivamente ne' casi forti e deboli del part. perf. att., onde abbiamo da un lato nom. sing. m. come: zd. *vīdhvāo*, gr. εἰδώς (**wid-wō's*) o ntr. εἰδ-(Ϝ)ός (**wid-wós*), e dall'altro: gen. s. come scr. *vid-úsh-as* (con ritraz. d'accento), zd. *vīd-ush-ō* (**wid-us-ás*) o dat. pl. come zd. *vīthushaēibyaç-ca* (*widus-bhim's*) e così via (Brugmann, KZ. XXIV 92), o anche, in sillaba radicale, il diverso colorimento vocalico che si osserva, p. es., in δέρκο-, scr. *dárc-a-* = **dèrk*[1]*-o-*, e in δρακό- (δρακεῖν, δρακών) scr. *drç-á* = **drk*[1]*-ó-* (Brugmann, Morph. Unt. III 13), ovvero in θέρσος, κρέτος, πένθος, βένθος di fronte a θάρσος, κράτος, πάθος, βάθος, coniatisi sulle forme deboli: θρσεσός = θάρσεος, *πnθεσός = πάθεος ecc. (Meyer, Gr. Gr.[2] § 6).

Senonchè, come ci sarà possibile partire pel Nom. da una figura orig. in *-tèr-iə*, quando sappiamo che, nel periodo unitario, anche in questi temi (cfr. Brugmann, Grdr. II 354, Curtius Stud. IX 324, 364, Morph. Unt. II 162, Gr. Gr.[2] § 71), ne' derivati e nel primo membro de' composti era costante la forma debolissima, cioè quella in cui la vocale del suffisso più non appare, mentre l' uso della forma tematica forte in composizione e nella derivazione appartiene alla vita individuale delle singole favelle; quando noi sappiamo che la condizione originaria appare conservata in *patr-ius*, *matri-ix* e non in *pater-nus*, *mater-cula*? Dopo le accurate investigazioni del Brugmann, mi pare definitivamente dimostrato che, in un certo momento del periodo unitario, i temi in *-es* ne' derivati tendessero a perdere la vocale del suff. in sillaba protonica. Così il scr. *çíras* 'capo' e il lat. *ceres-* (*cerebrum*, Curtius Stud. IX 393) da un lato, e il scr. *çīrshá-* n. dall'altro, ci permettono di postulare un tema **k*[1]*ars-á-* da **k*[1]*ares-á* accanto a **k*[1]*ares-*. Nella stessa relazione stanno rispettivamente fra loro il scr. *tamas-* n. 'oscurità' e il lit. *tams-à* 'oscurità', *tams-ù-s* 'oscuro', ovvero il gr. ἔτος, lat. **vetos* in *vetus-tu-s* di fronte ai scr. *vats-á-* e *vats-ará-* 'anno' (cfr. Brugmann, KZ. XXIV 11 sg.). Sarebbe ora audace il supporre che le forme *bhrātr-ī'ya-*, *bhrātr-tvá-* *bhrātr-ártha-*, *svasr-tvá* possano rappresentare accanto a **do-tèr-iə(ī)* la condizione originaria colla stessa verisimiglianza per cui, in quel dato momento, devono parere legittimi **k*[1]*ares-*, **tames-* **wates-* accanto a **k*[1]*ar(e)s-á-* *tam(e)s-á-*, *wat(e)s-á-* ?

Pel gen. non può esservi dubbio che avremmo dovuto partire da una forma: **doter-yē's*. Per dichiarare per questo caso lo stato debolissimo del suffisso è chiaro che non possiamo ricorrere allo stesso principio che giustifica lo stato del tema in *dr-ú-* 'legno' da **dar-ú* o in *pitr-è* da *pəter-è*, in cui la vocale dell' elemento tematico è caduta nella sillaba che precedeva immediatamente l'accento. La dichiarazione del fenomeno è da cercare in una legge d'accentuazione originaria che fu intraveduta la prima volta dallo Schmidt. In virtù di quella « una vocale lunga originaria s'abbrevia innanzi a sillaba tonica e cade quando l'accento si avanzi ancora di una sillaba » (KZ. XXV 35), e la stessa sorte subisce l'*a* quando precede di due sillabe la sillaba tonica (ib. p. 31). Essendo dunque il segnacaso de' casi deboli fornito di accento, ed avanzandosi questo, ne' casi deboli del fem. di una sillaba rispetto al posto che occupava ne' casi deboli del maschile, ne seguiva che la vocale del suffisso tematico si abbreviasse in questi e cadesse in quelli. Onde parrà del tutto legittima l'equazione che lo Schmidt (p. 36) pone: *dā'tār-am* : **doterī* (scr. *dātárī*) : *dā-tr-yā's* = *tasthā'* (ἕ-στηκα): *tasthi-vā'n* (ἕ-στα ό-τα): **ta-sth-ushás*, che è identica all'altra: αἰῶ: αἰεί: *āyushá-m* = *αἰϜῶσ-α, *αἰϜεσ-ί: *āivs-á-m*. Ora è noto che in virtù della stessa legge il suff. *-terò* orig. dovè perdere l'*e*, e ridursi a *-tro-* innanzi a' segnacasi (forniti d'accento) de' casi deboli e dovè poi (ma sempre nel periodo unitario, come ci mostrano da un lato le forme δαιτρόν, ἰατρός

e dall'altro il got. *fodr* 'fodero' = scr. *pā'tra-* il cui *d* accenna ad ossitonia orig.) in questa forma estendersi analogicamente a tutta la declinazione, grazie alla tendenza che la lingua aveva all' uniformità. In modo affatto analogo, il grado *-tr-* del suffisso, che storicamente spettava solo a' casi deboli, si sarà esteso anche agli altri e con esso l' ossitonia che era propria di quelli. Questo processo sarà probabilmente cominciato nel periodo dell'unità delle nostre favelle, pel qual tempo potremo senza alcuna temerità postulare un **dotèriə* (o **dotèrī* coll'*-iə-* già chiusosi in *-ī* in sillaba postonica) accanto a un **dotrī'*, che dell'accento e del grado del suffisso andava debitore a' casi obbliqui.

E sarà tanto meno audace il farlo, inquantochè nella vita individuale del greco, troviamo tracce di un fatto analogo ne' nomi ion. come: ὄργυια-ᾶς, ἄγυια-ᾶς, ἅρπυια-ᾶς ecc., i cui Nom. Acc. soggiacquero più tardi nell' attico (cfr. ἀγυιά-ᾶς, ὀργυιά-ᾶς ecc., coll' α del Nom. lungo) ad un agguagliamento di forma sul tema de' casi obbliqui, passando così dalla declinaz. in -α breve a quella in α lungo: cfr. Choerob. C. 405, 27: « ἐπὶ τῶν εἰς A βραχυκαταλήκτων εἰώθασιν οἱ Ἴωνες βαρυτονεῖν τὰς λέξεις ὡς καὶ ἡμεις, οἷον ἄγυια, ἅρπυια, Πλάταια. ὅταν δὲ γένηται ἡ τελευταία συλλαβὴ μακρὰ Ἰωνικῷ ἔτει καταβιβάζεται ὁ τόνος, οἷον ὀργυιᾶς, ἀγυιᾶς, Θεσπιᾶς, Πλαταιᾶς », e inoltre: Arc. 98, 3, Schol. Ven. Z. 422, Et. Mag. 14, 21, Eust. 1631, 27. Chandler, Gr. Acc.[2] § 111, Wheeler, Nominalacc. p. 115, Meyer, Gr. Gr.[2] § 48, Johannson, KZ, XXX 407, Schmidt, KZ. XXXII 349, Hirt, Idg. Akz. p. 256, dove cfr. gli esemplari slavi analoghi. Al compiuto agguagliamento di queste forme sul tema debolissimo (si ricordi, nel campo de' fenomeni analoghi, il tema ved. *ushas-* che, nei casi forti come acc. *ushás-am*, ricorre accanto al norm. *ushās-*, acc. *ushā's-am*, attestatoci dal confronto collo zendo *ushāonh-* = *ushās-* nell' acc. *ushāonh-em* e col gr. *αὐσ-οσ- in *αὐσ-οσ-α, *ἠόα, ἠῶ e che è dovuto certamente all'analogia de'casi deboli cui spettava: cfr. Brugmann, KZ. XXIV 22, 94) si sarà giunti probabilmente nel periodo dell' unità indoiranica, come dimostra il perfetto accordo del scr. e dello zendo. La tendenza contraria, a generalizzare cioè il tema forte col passaggio alla declinaz. in *-a*, come avviene ne' scr. *nár-a*, *de'var-a*, *dvā'r-a*, o nel pāli: sing. str. abl.: *pitarā*, *sutthārā*, pl. str. abl. *pitarebhi*, *sutthārebhi*, dat. g.: *pitūrānam* (Lassen, Ist. Pracr. 291, 313), appare limitata a forme determinate ed appartiene allo svolgimento individuale del linguaggio dell'India.

Il greco d' altra parte avrà riprodotto con perfetta fedeltà le due formazioni che già si delineavano nel periodo unitario, generalizzando nell'una (*δοτέρ-ɉα) il tema forte, e nell'altra il tema debole (*δο-τρ-ίς, cfr. λῄστειρα: λῃστρίς), i quali, per ciò che riguarda lo stato del suffisso, saranno fra loro nello stesso rapporto che intercede in sillaba radicale fra ἁμέρ-α, σήμερον, αὐτήμερον, αὐτ-αμερ-ι-ν loc. (cfr. Mus. it. II 630 col. II n. 13) e *μεσ-αμρ-ία. La forma più piena in -ια sarà stata in un periodo, a dir così, protoellenico, anch' essa parossitona e solo più tardi si sarà volta all' accento di terzultima sillaba, in virtù di una legge che sarà più innanzi dichiarata, mentre l'ossitonia che storicamente appare così legittima per le formazioni in -ι- trova una bella conferma nella dichiarazione costante degli antichi a favore di cosiffatta accentuazione (cfr. Göttling, Allg. Lehre vom. acc. d. gr. Spr. p. 329 e Chandler, Gr. Acc.[2] § 646 sg.). Non è d'altra parte raro nè in greco nè in altre favelle, in altre categorie nominali, il caso di una forma tematica debole o forte estesasi a tutta la declinazione. Ricorderò solo che, ammettendo come legittima l'equazione del Brugmann: a_1 = eur. *e*, ar. *a*; a_2 in sill. aperta = arm. gr. it. sl. *o*, ar. *ā* (cfr. Curtius Stud. IX 380, Morph. Unt. III 102, KZ. XXIV 2, 93, Grdr. I 67 e Osthoff, Morph. Unt. I 207 n., e altrimenti: Collitz, Bezz. beitr. II 291 e Schmidt, KZ. XXV 4 sg.), il gen. *πεδός avrebbe ceduto all'analogia di πόδα, il cui ο = *ā*, e il contrario sarebbe accaduto in latino (cfr. Curtius St. IX 369 e altrimenti: Meyer, in KZ. XXIV 329 e Gr. Gr.[2] § 313). Nello zendo abbiamo al Nom. Acc. *ptā*, *ptarem* accanto a *pita*, *pitarem* per analogia de' casi deboli e, d'altra

parte, dat. *pithrē* per **fedhrē* per l'analogia inversa. In greco abbiamo πατέρος per analogia di πατέρες e θύγατρα, θύγατρες per analogia di θυγατρὸς (Schmidt, KZ. XXV 32: quest'ultima naturalmente non è la forma sincopata di θυγατέρος, come a torto pensò anche il Bopp, Vergl. Acc. p. 3, ove pone pure -τριδ-,-τρια per -τηριδ-,-τηρια: e cfr. Chandler, Gr. Acc.[2] § 670, 2 e Tzetes, Exeg. Il. 74, 12, 15 cit. dal Meister, Gr. Dial. I 155 n. 5), ovvero ἀργῆτι acc. a ἀργέτι, Ἄρηος acc. ad Ἄρεος, Κρονίωνος di fr. a Κρονίονος, μήστωρι acc. a δώτορι, τεθνηῶτι acc. a τεθνηότι, in cui la vocale lunga è dovuta al nom. sing. (ἀργής ecc., cfr. Brugmann, KZ. XXIV 31 80). Lo stesso dicasi dell' ō lat. in *meliōrem* : μεῖζο(σ)α, *honōrem* : ἠό(σ)α, *datōrem* : δώτορα, *pulmōnem* : πλεύμονα anch' esso dovuto al nom. sing. (ib. p. 56). L' att. τριακόντορος e l' ion. τριακόντερος risalgono, mediante un agguagliamento di forme che si sarebbe compiuto « in direzioni fra loro opposte » (Schmidt, KZ. XXXII 327), ad una antica flessione τριακόντορος *-έρου (cfr. Meisterhans, Gr. d. att. Inschr. p. 10).

Per ciò che spetta alle forme greche, restano a chiarire due soli punti :

I. Come saranno sorte le forme greche ψάλ-τρ-ια, πέπ-τρ-ια, ἀκέσ-τρ-ια, μισθώ-τρ-ια, εὐνήπ-τρ-ια, συλ-λήπ-τρ-ια, che finora non furono da noi considerate? Lo Schmidt (KZ XXV 36) ed il Meyer (Gr. Gr.[2] § 20) mandavano il gr. ψάλ-τρ-ια co' fem. sul tipo di ἀλε-τρ-ίς. Il De Saussure (Mém. p. 211 n. 2) e il Brugmann (Grdr. II 316, Curtius Stud. IX 317, Morph. Unt. II 195 n.) a codesti fem. greci pongono senz'altro accanto gl'ind. *dātrī'-yā's*. Ora le due forme, in ordine alla loro costituzione morfologica, sono solo in apparenza identiche, inquantochè nella voce indiana lo stato del suffisso tematico corrisponde affatto alla ragione dell'accento, laddove nella voce greca questa corrispondenza più non appare. Il che già a priori farebbe pensare ad una formazione relativamente seriore o analogica. Credo quindi che codeste formazioni che, si noti, Omero non conosce (l'esemplare più antico e l'εὐνήτρια di Sofocle) siano nate in seguito ad uno speciale processo di contaminazione fra i due tipi di fem. proto-ellenici che abbiamo considerati, inquantochè esse, per lo stato del tema, avrebbero ceduto all'analogia del tipo con accento sui suffisso derivatore del fem. (*dātrī'*, ληστρίς), mentre poi rispetto all'accento si sarebbero uniformati al tipo più frequente di fem. gr. in -ια, -ίας. Sarebbero dunque queste forme, sotto un certo rispetto, da mandare insieme con quelle dello zendo nel nome 'figlia', sorte, com' è noto, in seguito a contaminazione delle due forme tematiche: fort. **dughatar* e deb. *dukhdhr*; o colla forma lat. *jecinoris* sorta nel modo stesso da **jecinis*=scr. *yaknás* e *jecoris* da *jecur*=scr. *yakrt*, zd. *yākare* (cfr. Bezzemberger, in Bezz. beitr. V 312, Schmidt, KZ. XXV 23 e Pedersen, KZ. XXXII 242). Al qual proposito non sarà inopportuno ricordare che in modo suppergiù analogo, cioè in seguito ad un processo di contaminazione fra i finimenti -ια (ι breve) e -ις (ι lungo) furono dichiarate con molta verisimiglianza le forme gr. come αἰκία, ἑστίη (con ι lungo; cfr. Danielson, Gr. Anm. I 42 cit. da Johannson, p. 401 n.).

II. Se, come si è dimostrato, le formazioni *dātrī'* ἀλετρίς sono identiche, da qual fatto ripeterà la sua origine la quantità breve dell' -ι in molti esemplari greci? Credo fermamente che l' ι siasi abbreviato per analogia della quantità che questa stessa vocale ha nel finimento -ια delle formazioni fem. assai spesso parallele ed equivalenti a quelle che qui si considerano.

Per avvalorare la nostra ipotesi con fenomeni analoghi, ricorderemo l' -υ fin. del tema, computato come breve in κλειτύς (Eur., Ipp. 227) e in κλειτύν (Sof., Ant. 1145), e che è di sua natura lungo in κλειτύς (cfr. Kretschmer, KZ. XXXI 382), per analogia de' casi in cui l' υ era seguito da vocale, ovvero la quantità breve dell' υ in ὀφρύσι, ὀφρύων (Schmidt, KZ. XXV 21, Osthoff, Morph. Unt. IV 214) di fronte alle formazioni ind. parallele: *bhrū-shú*, *çvaçrū'-su* ecc. da ὀφρῦς, maced. ἀβροῦ-τ-ες (Esich.), scr. *bhrū'-s*, agls. *brū*; o la quantità pure breve dell' υ ne' gr. συβώτης, συφορβός, συφεός (cfr. Osthoff, Morph. Unt. IV 219) e ne'

lat. *subus, sucerda*, per anal. di συός, *sŭis* (Kretschmer, p. 337, e altrimenti Schmidt, Plur. d. idg. Ntr. 219 n.). Si confronti finalmente il lat. *socrŭs*, scr. *çvaçrū's*, per **socrūs*, per analogia di **socrŭos* (Johannsonn, KZ. XXX 403). In conclusione l'indagine istituita su' fem. de' temi in *-ter* ci costringe ad abbandonare l'equazione: scr. *-ī* = gr. -ια accettata generalmente e a ravvisare col Bopp (Vergl. Acc. § 92 p. 127) in *bhartrī'*, ἀλετρί-ς, *datrī-c-* formazioni identiche, notando come ancora una volta la prima intuizione del sapere possa da ulteriori studii esser dimostrata verace.

IV.

Più breve discorso richiederà la dichiarazione, in molta parte analoga alla precedente, dell'accento de' femminili greci da temi in nasale. Il Brugmann spiega la ritrazione d'accento de' fem. τέκταινα, θεράπαινα (cfr. Chandler, Gr. Acc.[2] § 135) coll'analogia dell'accento de' rispettivi maschili (Morph. Unt. II 208). Senonchè anche qui la questione è alquanto più complessa di quello che al Brugmann non sembri. Occorrerà anche qui indagare quali rapporti intercedano, sia in ordine all'accento che in ordine allo stato del suffisso tematico, fra gli esemplari gr. θεράπαινα e θεραπνίς da un lato, e poi dall'altro fra questi e i femm. indiani sul tipo di *takshn-ī'* da *taksh-an* di *cun-ī'* da *cv-án* ecc. 1).

Prima intanto di passare oltre, sarà bene premettere che noi ammettiamo come definitivamente provati e fuori di discussione due punti: 1.° I suff. in nasale (*-en-*, *-men-*, *-wen-*), fin dal periodo unitario, ci si presentano costantemente nel grado debolissimo, cioè come *-n-*, -n-; *-mn-*, -mn-; *-wn-*, -wn-; ne' casi deboli come in tutti i derivati 2) e quindi anche innanzi al suff. derivatore del fem. (Cfr. Brugmann, Morph. Unt. II 149, 162, Grdr. II 322, Schmidt, Plur. d. idg. Ntr. 90, 92 sg.). Si confrontino, p. es., lo str. *yùva-bhis* (**yuvn-bhìs*) dal t. *yuvan-* con *yuva-çá* (**yuvn-ká*, cfr. De Saussure, Mém. p. 32), ovvero il gr. ὕμν-ο-ς con ὑμέν- (L'identità del gr. ὑμήν m. 'corda' 'pelle sottile' col scr. *syū'-man-* n. 'volume' 'lista', affermata dal Brugmann, Curtius St. IX 256, dall'Osthoff, Morph. Unt. IV 139 e dall'Hirt, Idg. Akz. p. 236, credo lasci qualche dubbio a cagione della differenza del genere e più ancora dell'accento: cfr. Wheeler, Nominalacc. p. 35).

2.° La nasale di questi suffissi adoperati in forma debolissima, quando nel periodo dell'unità indo-irana avea valore di nasale sonante, era cioè capace di costituir sillaba da sè, sviluppava facilmente dal suo seno « für eine blosse stimmtonentwicklung », come dice il Brugmann (KZ. XXIV 29 n.), un *a* epentetico (svarabhakti), e quindi un n orig., seguito da *y*, *w*, è riflesso normalmente in *an* nel scr. e nello zendo (Brugmann, Morph. Unt. II 210).

Senonchè, la considerazione che codesto fenomeno epentetico non è estraneo nè al greco (cfr. Osthoff, Z. Gesch. d. Perf. 452 e Meyer, Gr. Gr.[2] § 11 3), nè alle favelle ger-

---

1) La ricostruzione che il Brugmann, prescindendo affatto dal criterio dell'accento, tenta a p. 208, dove pone *θεραπνι (con -ι- lungo) accanto a *θεραπνια non spiega punto il diverso stato del suff. del fem. ne' due esemplari.

2) Su qualche esemplare isolato, come scr. *bhára-mūn-a*: zd. *bare-mn-a*, gr. πλησ-μον-ή: λί-μν-η lat. *Ali-mōn-a*: *alu-mn-u-s*, cfr. Brugmann, KZ. XXIV 24.

3) Per ciò che spetta ad un altro filone di -αν- gr. come ion. ἕασι da *(ἕ)σ-αντι = orig. **s-n'ti*,

maniche, almeno nelle formazioni di cui qui si tratta, e nelle medesime condizioni fonetiche della parola; induce facilmente il sospetto, che possa trattarsi di un fenomeno di età ancora più antica e risalente addirittura al periodo unitario 1).

Premesso ciò, crediamo che la questione, come fu da noi posta, possa essere dichiarata con due ipotesi poco tra loro dissimili.

I. È noto che nel got. l'*n*, quando ricorre nella figura cons. + *mn* + *y*, ha valore di nasale sonante e sviluppa innanzi a sè un *u* svarabhaktico (B r u g m a n n, Grdr. I 473), e che perciò, mentre in nominativi sing. come *fraistubni*, *vandufni* il finimento *-ubni*, *-ufni* risale regolarmente ad **-ŭmni*, abbiamo altri Nom. come *laúhmuni* ' lampo ' ne' quali appare un *u* epentetico per analogia de' casi obbliqui (*laúhmunjōs*), cui esso spettava, essendo in questi l' *n* seguito da *y* (cfr. S i e v e r s in PB. beitr. V 150 n. 2 cit. da B r u g m a n n a p. 209). Ora, restando fedeli al nostro esemplare *takshnī'* che è il solo che abbia in greco il proprio equivalente etimologico, e ammettendo che l' *-iə* del fem. siasi chiuso ben presto in *-ī* in sillaba fuori d' accento, non parrà assurdo postulare un tipo declinativo originario: N. **tèksnī* (= **-iə*), Gen. *teksenyē's*, = **teksnyē's*, in virtù della legge testè accennata. È quindi assai facile che, nel periodo anteriore alla divisione delle singole favelle, fra il N. **tèksnī* ed il G. *teksenyē's*, in ordine al succedaneo diverso della nasale originaria, secondochè è seguita da *i* o da *y* (volendo qui riferirci al caso speciale, dove è a notare che la vicenda di *a*, *an* da n, in scr. e nello zendo non è condizionata esclusivamente agli esemplari: *n* + *i y*, *u w*, cfr. B r u g m a n n, KZ. XXIV 283, 285), intercedesse un rapporto suppergiù identico a quello che corre, p. es., in scr. fra *jaghan-vás-* e *jaghn-ús-* dalla r. *gh²an* o nello zendo fra *vavan-vas* (*vavanvão*, cfr. μεμαώς) e *vaon-us-* (*vaonusham*) dalla r. *van*.

A questa determinata condizione accentuale del fem. così ricostruito parmi che risponda a capello il fem. del numerale greco per ' uno ': μία (= *σμ-ια da *σεμ- come μῶνυξ da *σμ-ωνυξ) μιᾶς, om. ἴα ἰῆς, una di quelle forme che anche in ordine all' accento (attestatoci dagli antichi, cfr. C h a n d l e r, Gr. Acc.² §§ 755), sogliono conservare caratteri di maggiore anzianità (cfr. S c h m i d t, KZ. XXV 36, M e y e r, Gr. Gr.² §§ 47, W h e e l e r, Nominalacc. p. 15). E così pure i gr. G. τεκταίνας, D. τεκταίνᾳ ecc. rispondono in modo perfetto sia per la legittimità della vocale svarabhaktica, come pure in ordine all'accento (cfr. J o h a n n s o n p. 398, 428) agli orig. **teksenyē's*, **teksenyēi* ecc. Su' casi deboli si sarà poi regolarmente ricostruito, anche per analogia degli altri temi in -ια, -ίας un Nom. *τεκτανy-α, con quella vocal sottile che a lui era estranea noll' ordine storico, al modo stesso come l' *u* del got. *laúhmunjōs* si è esteso, per agguagliamento di forma al Nom. *laúhmuni* per **lauhufni*.

Questa ipotesi poi troverebbe, sebbene in modo un po' indiretto, una bella conferma, nel fatto che i temi in *-n* maschili, che uscivano originariamente al Nom. in *-ā*, eur. *ō*, come appare chiaramente da' scr. *tákshā*, *ukshā'*, dallo zendo *tashā*, dal lat. *homō*, e dal got. *hana*, assunsero probabilmente più tardi la nasale finale del tema per analogia degli altri casi (cfr. O s t h o f f, Morph. Unt. I 256, B a r t h o l o m a e, Ar. Forsch. I 28,

---

provenienti, secondo il B r u g m a n n (Gr. Gr.² § 21, 2), da n tonico orig., cfr. le notevoli osservazioni dello S t r e i t b e r g in IF. I 82.

1) Si guardi specialmente al gr. ἰ-αίνω 'ristoro' 'ravvivo' non registrato dal Br., che risale certo a *ισ-n-yω = scr. ved. *ish-an-yá-ti* 'spinge alla corsa' 'incita', *ish-an-yā'-* 'incitamento': cfr. O s t h o f f, Morph. Unt. IV 194 sg.

Brugmann, Gr. Gr.[2] §§ 75, 2). Il tema τεκταν- dunque, logittimo ne' casi deboli, si sarà poi esteso agli altri per un processo suppergiù analogo a quello per cui la vocale tematica appare costantemente breve in tutti i casi del gr. ϝοπ-, mentre codesta quantità storicamente spettava a' soli casi deboli, come appare dallo zendo: Nom. *vākhs,* acc. *vācem,* str. *vaca*, pl. nom. *vāco*, g. *vacam* (Schmidt, KZ. XXV 14). Il nom. **tèksnī*, come vedemmo accadere in **do-tèr-ī*, **do-tr-ī'* si sarà ben presto, facilmente nel periodo unitario, voito all' ossitonia seguendo l' analogia de' casi deboli; e ad una base originariamente ossitona, accennano infatti i pochi esemplari germanici raccolti dall' Hirt (Idg. Akz. p. 257).

A codesto **tehsnī'* ossitono farei risalire il gr. *τεκτίς che possiamo ben ricostruire accanto a τέκταινα, in virtù dell' equazione θεραπνίς: θεράπαινα, mentre gli esemplari indiani sul tipo di *rā'jñī*, *maghó'nī* ecc. accennano ad una riconiazione d'accento, fattasi in epoca relativamente tardiva sul tema de' rispettivi maschili (cfr. Osthoff, in PB. beitr. III 12 sg.). Degno di qualche considerazione, per lo stato in cui il suffisso ci si mostra, mi sembra, in ordine alla nostra ipotesi, quest'ultimo esemplare: credo che *maghònī* stia per **magha-vn-ī'* dal t. *magha-van-*, come *duroná-* e *duryoná-* stanno rispettivamente per **dura-vn-á-*, *durya-vn-á-*: si abbia pure presente per lo zendo il tema fort. *ashavan-* 'puro', deb. *ashaon-*, su cui sono formati così il gen. *ashaon-as-ca* come il fem. *ashaon-i*. Ora non sembra impossibile che il trattameuto speciale, cui la sillaba *va* del suff. soggiace, sia in certo modo connesso colla ragione dell' accento, che sarà caduto originariamente sull' -*ī*, al modo stesso per cui il tema *tak-un-*, che si alterna col più breve *taku-*, e su cui sono formati alcuni casi obbliqui (deboli), differisce dal t. *takvan-* solo in ordine alla gradazione (cfr. Osthoff, Forsch. II 24 sg.).

Ora gli orig. *teksenyē's*, *teksenyēi*, come mai avran dato in scr. *takshnyā's-,āi*? Il Brugmann, prescindendo sempre dall' accento, pensa (p. 214) ad un pareggiamento di forma col Nom.: *takshnyā's* sarebbe per **takshanyā's* per analogia di *takshnī'*, come il gen. ποτνίας, scr. *pátniyās* sta per **ποταίνας (α lungo) per anal. di πότνια, scr. *pátnī* (cfr. p. 208).

Notiamo intanto che, se volessimo accettare senz' altro questa ipotesi, dovremmo ammettere l'azione di due spinte analogiche, che avrebbero operato in senso inverso: la prima da' casi deboli sui forti in ordine all' accento e l' altra da questi su quelli in ordine alla caduta della vocale svarabhaktica. Parrà più probabile quindi che la cosa sia andata altrimenti. A prescindere da' temi monosillabici, è noto che gli svariati pareggiamenti di forme cui sono andati soggetti i varii casi delle declinazioni graduative originarie, non rimontano punto al periodo unitario, ma si sono bensì compiuti, con maggiore o minore uniformità, nel corso della vita individuale delle singole favelle 1). Nessuna ragione quindi d' ordine fonetico o d' ordine storico impediva che in scr., accanto al nom. *takshnī'* avessimo un gen. **takshanyā's*, come accanto a *pánthās* abbiamo *pathíbhis*, *pathás* (Bopp, Vergl. Acc. p. 36 e Schmidt, KZ. XXVII 370 sg.), ovvero *yákrt*: *yaknás*, *dā'ru*: *drós*, *sā'nu*: *snós* (De Saussure, Mém. 221 e Schmidt, KZ. XXV 53), *ásiknī*: *asikniyā'*,

1) Gli avanzi più cospicui che questa antichissima oscillazione d' accento ha lasciato in uno od altro idioma, anche per ciò che spetta alle alterazioni che la costituzione fonetica della parola che a quello soggiaceva, ci rivela; sono state raccolte recentemente per le favelle germ. e pel lituano dall' Hirt (Idg. Akz. p. 206-289 passim) e pel scr. dal Wheeler, Nominalacc. 21 sg. e le opere ivi cit.

váktum : *uktvā'* , *ètum* : *itvā'* , *dhā'tum* : *dhitvā'* (Kretschmer, p. 328). Quando si badi invece che la vocale breve in questione è nella terzultima sillaba rispetto a quella che porta l' accento, s' intenderà facilmente che, in virtù della legge ricordata pe' temi in *-ter*, il gen. *takshnyā's* da **teksenyē's* è in scr. tanto legittimo quanto è legittimo il scr. *turī'ya-* (zd. *ā-khtūirī-m*) da **kturia* di fronte a *catvā'ras* (Schmidt, KZ. XXV 32, Kretschmer, KZ. XXXI 423, Bartholomae, Bezz. beitr. X 271 e handbuch § 99 n. 1), il cui accento è originario, come, secondo la legge di Verner (cfr. KZ. XXIII, 117), si rileva dalla presenza dell'esplosiva sonora nel got. *fidvōr* (per *hvidvor* per analogia di *finf*: cfr. Osthoff, Morph. Unt. I 94) o dal russ. *cety're* (cfr. Meyer, KZ. XXIV 243). Si tengano pure presenti lo zendo acc. pl. *fedhrō*=**ptras* (e *hu-fedhrī*=**su-ptrī*) accanto al sing. nom. *pita*, acc. *pitarem*, o finalmente il scr. *tatá-* 'babbo' da *ptatá-* accanfo a *pitā'* (Schmidt, ib. p. 34 e Bartholomae l. cit.).

II. D' altra parte non urteremmo contro nessuna legge fonetica, ammettendo che anche nel Nom., nel periodo unitario l' *i* del suff. *-iə* si sia semivocalizzato innanzi a vocale e che così la consonante precedente abbia acquistato il valore di nasale sonante. Dovremmo allora postulare un orig. **tèksenyə*, **-yē's*, cui corrisponderebbe a capello il gr. τέκτα- 'ιναç. Da **tèksenyə* saremmo poi arrivati regolarmente a *takshnī'* nel modo innanzi detto. Ammesso tutto ciò, dovrà parere del tutto inverosimile la ricostruzione della forma orig. **takshan-yā'* tentata dal Verner (KZ. XXIII 120), il cu *-yā'* in scr. sarebbe rimasto inalterato come quello di *dadh-yā'-t* rispetto a *dadh-ī-tá*, RV. V, 66, 1, zd. *aiwi-daith-ī-ta*, gr. τιθε-ι-το (*-ī-*=*-iə-* forma debole di *-iē-*, cfr. Hübschmann, Idg. Vocalsyst. 84).

Difficoltà insormontabili contro la teoria del tema debolissimo presenterebbe infine il gr. τέρεινα, se davvero, «sans réduction ni changement» dovesse essere ricondotto a *τερ-εν-*y*α, come pensa l' Henry (Précis § 151, 5). Credo invece che anche questo esemplare rimonti ad una figura *τερ-n-*y*α (scr. *tàr-n-a-* 'vitello' lit. *tàr-n-a-s* 'giovane' 'servo'), *τερ-αν-*y*α, e che l' α siasi assimilato alla vocale della sillaba precedente, come è accaduto in ἀττέλαβος : ἀττέλεβος, τέραμνα : τέρεμνα e negli altri esemplari raccolti e dichiarati dallo Schmidt (KZ. XXXII 493 sg.).

Sicchè l' indagine da noi istituita intorno a' temi femminili in liquida e in nasale, può andar brevemente riassunta nel modo che segue:

1.° I due finimenti *-ī-*, *-iə-* al nom. sono originarii.

2.° Il finimento *-iə-*, che storicamente spettava solo ai temi in *-i-*, si è esteso analogicamente a tutti gli altri.

Prima ancora della divisione delle singole favelle, codesto *-iə-* in sillaba postonica, in virtù dell'efficacia progressiva dell'accento, si sarà chiuso in *-ī-*, su cui finì per passare poi l'accento per analogia de' casi deboli. Questi due diversi strati di formazioni ci appaiono riflessi distintamente in greco, mentre il sanscrito generalmente si è attenuto al secondo 1).

---

1) Sebbene in modo un po' indiretto, la nostra ricostruzione trova una conferma nella ipotesi del Kretschmer tntorno all' origine di una certa categoria di *ū* orig. sia in sill. radic. che all' uscita de' temi in *-ū*, da *eu* fuori d' accento. Su codesto *ū* sarebbe più tardi caduto l' accento e così esso avrebbe conservata la sua quantità lunga. Cfr. KZ. XXXI 338-340 ed altrimenti l' Osthoff, in Morph. Unt. IV 351-4, a proposito del ved. *nū'*, gr. νῦν da un lato e dall' encl. gr. νυν (τοίνυν), a. a. ted. *nu*, *no* dall' altro.

V.

Venendo ad un' altra questione cui ci ha condotti la considerazione degli esemplari in *-ter*, ci domandiamo: la condizione accentuale originaria delle voci indo-europee per ' madre ' ' figlia ' è rappresentata dal scr. *mātā'*, *duhitā'*, ovvero da' gr. μήτηρ, θυγάτηρ? Quale sarà stata la forma originaria della voce per ' fratello ' che in scr. è *bhrā'tā* ed in gr. φράτηρ (che è la sola accentuazione autentica: cfr. Wheeler, Nominalacc., p. 16 n.: il φρατήρ di Erod. I, 47 ha accento dorico) accanto a φράτωρ? Cominciamo da quest' ultima forma.

Il Kretschmer (p. 368 n.) crede fermamente che il scr. *bhrā'tā* e il got. *bro-thar* attestino, senza lasciar adito a dubbii, che questa voce fu originariamente baritona, mentre d'altra parte il lat. *frater* e l' ant. irl. *brāthir* rendono sicuri che finimento orig. di essa era *-ēr*: Risale quindi ad un orig. **bhrā'tēr*. Senonchè, codesta ricostruzione non è in nessun modo consentita dall' arm. *eλbair* (per le ragioni dette dal Bugge, in KZ. XXXII 70), che il Kretschmer non ha considerato. Tutto quindi ben ponderato, credo che bisogni tornare all' orig. **bhrā'tōr* postulato dal Mahlow (die lang. voc. 88), cui risponderanno a capello così per l' accento, come per la qualità della vocale suffissale, il scr. *bhrā'tā*, il gr. φράτωρ (cfr. *dā'tā*: δώτωρ) ed il got. *brothar* (Brugmann, Grdr. II 358). Ora non vorrà parere audace la supposizione che, fin dal periodo unitario, accanto alla forma **bhrā'-tōr*, avendo questa ceduto all' analogia delle forme ossitone in *-tē'r*, come *pə-tē'r*, *mā-tē'r*, specialmente in virtù del *t* del suffisso, comune alle due formazioni (Brugmann, Grdr. II 356 n., Collitz, Bezz. beitr. X 34) sia sorto un **bhrātē'r*, cui rispondono l' arm. *eλbair* e il lat. *frater*. L'ant. irl. *bhrátir* potrà essersi coniato su *athir*, *mathir* ecc. Quindi mentre mi sembra inutile postulare col Torp (Den graeske Nominalflexion p. 128), citato dal Bugge, una flessione orig. *bhrā'tōr* gen. *bhrātèros*, parmi che le risposte normali greche agli orig. **bhrā'tōr*, **bhrātē'r* abbiano dovuto essere φράτωρ e *φρατήρ (δώτωρ: δοτήρ). Perchè l'attico ha avuto invece φράτηρ? Esaminiamo, prima di rispondere, gli altri esemplari: e passiamo alla voce per ' madre '.

Sospettò il Wheeler (Nominalacc. p. 16) che l'accento di μήτηρ-τρός (dor. eol. μάτηρ) sia più antico di quello che è in *mātā'* o, per dir meglio, che il diverso accento che abbiamo in μήτηρ πατήρ risalga ad un periodo più antico che non l' uniformità rappresentata da *mātā'*, *pitā'* 1) *modar-*, *fadar-*. Il scr. andrebbe debitore dell' ossitonia che è in

1) La quantità lunga della vocale finale è, com' è noto, originaria ed indipendente dalla forma (forte o debole) del tema, e si è avuta probabilmente « durch den dehnenden einfluss der lautgruppen *-rs* (*-ss*, *-ns*) », cfr. Brugmann, KZ. XXIV 50 e Curtius Stud., IX 336. Questo già vide Pāṇini (cfr. VI, 3, 25 e Whitney, Skr. Gr., § 1254 a) quando dice che ogni tema nominale uscente in r, adoperato come primo membro di *dvandva*, sostituisce all' r un *ā*, come accade in *hotāpotarau*, *neshtodgātārau* ecc. cit. dallo scoliasta. È vero che a questa legge sembrano contraddire i tipi *tisrdhanvá* ecc. citati dal Reuter (KZ. XXXI 179), mentre il comp. *mātā'pitárah* conferma la legge di Pāṇini. Dove è chiaro che lo stato del suff. tematico nel primo membro di ciascuno de' due tipi di *dvandva* è intimamente connesso colla ragione dell'accento che in *tisrdhanvá* cadeva sulla sillaba finale, mentre negli altri ciascun membro conservava il proprio. Il comp. *pitāputrá* che, per l' unico accento, sembra opporsi a questa legge, sarà stato originariamente un comp. di quest' ultimo tipo e sarà stato rappresentato dalla figura: *pitā'putráh*. Si sarà poi

questo sostantivo ad un agguagliamento posteriore fattosi sullo schema: *mā'tā*: *mātúr*, *mātáras; pitā'*, *pitúr*, *pitáras*. Recentemente il Kretschmer (p. 366 sg.), propostosi di dimostrare come la dottrina che fa dipendere la vicenda originaria *e* | *o* dalla natura musicale dell' accento indo-europeo (nel senso che l' *o* sarebbe sorto sempre in sillaba postonica), non poggi in realtà su tutti gli esemplari appartenenti a quelle date categorie di forme (si veggano cit. a p. 358) su cui pareva che quella dovesse principalmente fondarsi, è venuto, riguardo a μήτηρ (θυγάτηρ) a conclusioni non diverse da quelle del Wheeler. Ora è chiaro che la ricostruzione del tipo accentuale originario debba per questa voce riuscire tanto più interessante, inquantochè essa appartiene al novero di quelle formazioni che sogliono presentare un peculiare carattere di anzianità fonetica ed accentuativa. Lasciando per ora indecisa la questione che riguarda i particolari influssi analogici che avran potuto determinare, fin dal periodo unitario, il grado forte del nucleo radicale in **mātèr-es* di fronte a **pətèr-es* (Brugmann, Grdr. I 538 n., Kretschmer p. 369) e pur concedendo che la ricostruzione di un tipo accentuale orig. *-èē'*,—,*'o—'ō* (che, secondo il K., rappresenterebbe il πρῶτον ψεῦδος; ma cfr. Meyer, KZ. XXIV 227 sg., Mahlow. die lang. voc. 161, Möller in PB. beitr. VII 492 sg., Scherer, Z. G. d. d. Spr. 127 sg. Verner, KZ. XXIII sg., Brugmann, Grdr. I 250) non abbia rispetto al vocalismo del suffisso in questa voce alcun valore, io credo che non sia il sanscrito la sola favella che parli contro la pretesa originarietà della figura baritona. E infatti; 1.° Nel lit. accanto a *mótė*, sul cui accento acuto (Stosston) cfr. Hirt, Idg. Akz. p. 128, abbiamo anche *mote'* G. *moters* (cfr. Kremer, in Bezz. beitr. VII 11). 2.° Le voci arm. *hair*, *mair*, che il Wheeler ed il Kretschmer non adducono, ci consentono di risalire solo a **patē'r* **mātē'r*, giacchè è noto che il *t* orig. interno, in sillaba tonica si è ridotto prima ad *y* e poi è sparito, laddove, se la forma originaria fosse stata baritona, il *t* int. vi sarebbe rimasto inalterato o si sarebbe assibilato in *c* (*ts*). Cfr. Bugge, KZ. XXXII 70. 3.° È noto che in favella germanica, ne' limiti della prima « Lautverschiebung » le esplosive sorde originarie *k*, *t*, *p*, appaiono rispettivamente riflesse da una continua sorda (*h*, *p*, *f*) o da una momentanea sonora (*g*, *d*, *b*), secondochè ricorrevano in sillaba atona o tonica (la così detta ' legge di Verner ', cfr. KZ. XXIII 114 e gli es. ivi cit.). Ora, avendo noi, sempre ne' confini del primo traliguamento, *fadar-* e *modar-* accanto a *brothar-*, non verrà, appunto da questo rapporto, nessuna conferma dell' ossitonia originaria della parola per ' madre '? Si noti poi infine che l' oscillare dell'accento fra sillaba radicale e segnacaso in μήτηρ-τρός -τρί ecc. accenna senza dubbio all' originarietà dell' ossitonia nel Nom., essendo risaputo che in greco l'accento ha sede stabile solo quando il Nom. sia rizotonico (cfr. Hirt, Idg. Akz. p. 228). Per ciò che riguarda poi più direttamente la voce per ' figlia ', il Kretschmer stesso (p. 369 n.) ammette come originaria l' accento del scr. *duhitā'* e del lit. *duktė̃*, attribuendo l'accento della forma greca all'analogia di μήτηρ, I tipi accentuali dunque μήτηρ, θυγάτηρ saranno essenzialmente greci, sorti cioè nella vita individuale della favella ellenica, e solo come tali potranno prestarsi alla dichiarazione cui ora veniamo.

Ora a me pare che l'unica dichiarazione che possa darsi dell'accento di μήτηρ -τρός (e su questo esemplare si sarà poi coniato θυγάτηρ -τρός) e di φράτηρ—*τρός (in cui poi si è esteso

---

volto all' ossitonia per analogia degli altri *dvandva* ossitoni (cfr. Delbrück, Ai. Synt. p. 16) e, compiutosi il processo di composizione, l' ultimo membro avrà cominciato a flettersi secondo il tipo comune del duale. Riguardo al più recente *mātarapitarau*=*mātarāpitarau*, cfr. Benfey, Samaveda p. LXIII, vollst. Skrgr. p. 302 n. 5 ed Osthoff, Morph. Unt. I 227.

a' casi obbliqui il tema forte del Nom., come accadde in δοτήρ-ῆρος per *-τρός), sia in sostanza quella già data dall' Hirt per le forme: πάντων: παντός, παίδων: παιδός ecc. (cfr. pure: Wheeler, Nominalacc. p. 17 e Misteli, KZ. XIX 91-104). Il greco, in un certo periodo del suo svolgimento, nelle voci bisillabe (dove, con maggior precisione, direi invece, nelle voci di figura spondaica), ha ritratto l' accento quando spettava all' ultima sillaba lunga. E poichè la sillaba finale lunga si alternava colla breve nella declinazione, e non de' soli monosillabi, l' accento facilmente prima avrà oscillato da un caso all' altro, e poi si sarà agguagliato sulle forme parossitone. Risalendo dunque ad un' antica flessione *ὀγκό-ς (nom. act., cfr. Meyer, KZ. XXIV 230, Wheeler, Nominalacc. p. 76 e Lindner, Ai. Nominalb. p. 31) ὄγκου; con accento pareggiatosi poi sui casi coll' ultima lunga, dichiarerei l' accentuazione di questa voce rispetto al scr. *aṅká-*, e così pure: ὄμβρος: scr. *abhrá-* (cfr. Schmidt, voc. I 121, KZ. XXIII 271, Meyer, ib. pag. 239) ὦνος (da Ϝοσν-ό-ς, cfr. Meyer, ib. p. 240): scr. *vasná-*, κύμβο-ς: scr. *kumbhá-* (Curtius, Grdz.[5] 527), κόγχο-ς: scr. *çaṅkhá-*, ὄσσε: scr. *akshì* ecc. Manderei insieme con questi esemplari anche il scr. *divyá-*, cui oggi si suol mettere accanto il gr. δῖος (Wheeler, Nominalacc. p. 31, Hirt, Idg. Akz. 277) se. anche dopo le recenti etimologie della voce θεό- (Wackernagel, KZ. XXIX 138, Fick, Bezz. beitr. XVI 289, Schmidt, KZ. XXXII 342), non rimanessi fermo nell'opinione già espressa dall'Ascoli (St. cr. II 391) che poneva: *divya-* = δῖο- e *divyá-* = θεό-. Che dunque l' accentuazione definitiva di queste voci sia stata determinata dall' essersi esteso a tntta la declinazione l' accento spettante storicamente a' soli casi obbliqui, non potrà far meraviglia, quando si pensi che assai spesso il vocalismo medesimo della parola greca si è determinato in modo affatto analogo, come risulta dagli esemplari: πόλεμος-ον, invece di *πόλομος-ον per analogia di πολέμοιο-έμφ, πολεμέω (cfr. Τριπτόλομος: Τριπτολέμου), e ἄγγελος, ἄμπελος, δείκελον πύελος, σκόπελος, δέελος, ἵμερος ecc. invece di *ἄγγολος per analogia di ἀγγέλου-φ ecc. (cfr. Schmidt, KZ. XXXII 325 334 sg.).

VI.

Passiamo a considerare gli ordinali greci fino a 20, tutti forniti di accento secondario (τέταρτος, ἔνατος, δέκατος) e le voci corrispondenti indiane (*caturthá-*, *shashtá-*, *daçamá-*, senza tener conto di *dvitīya*, *trtīya- turī'ya*, il cui suffisso è estraneo al greco nelle formazioni ordinali) generalmente ossitone, ed insieme le formazioni: *katará-* ' quale de' due '? gr. πότερο- e l' avv. *prataràm* ' prima ' gr. πρότερον. Cominciamo da queste ultime.

Ci muoviamo qui su di un terreno così scabroso e difficile e ci troviamo di fronte a tanti impulsi analogici, che fin dal periodo unitario dovettero farsi valere, che al Wheeler (pag. 112) sembra audace perfino il formulare una qualunque ipotesi. Non senza ragione intanto appaiono qui trattati insieme il pronome interrogativo e i cardinali ordinali, che il Wheeler adduce separatamente. Pare infatti evidente che, così l' uno come gli altri, in ordine all'accentuazione, siano suscettibili di una dichiarazione in molta parte analoga, dichiarazione che non può non presentarsi come assai verisimile al pensiero di chi tenga presente lo studio omai celebre dell' Ascoli sulla genesi dell' esponente -τατο- (Riv. di fil. XI 565 sg. e cfr. la n. del Brugmann, in Morph. Unt. III 68), ma che ciò non ostante noi mettiamo innanzi con ogni cautela, senza lusingarci di aver con quella risoluta la non facile questione. Noi nutriamo, per dirla in breve, il sospetto, che le concordanze che, secondo la dimostrazione dell' Ascoli, intercedono fra le formazioni pronominali di cui qui si tratta e quelle ordinali, non riguardino esclusivamente la costituzione morfologica della parola, ma abbiano anche qualche valore nel campo dell' accentuazione, nel senso che

l' *accento secondario determinatosi originariamente, in virtù di una causa che ci studieremo di additare, in alcuni esemplari uscenti per -to, non importa se dotati o pur no di efficacia graduativa, abbia accompagnato e seguito di continuo quel lento processo analogico che, mettendo capo al tipo* δέκα-το, *riusciva a' tipi* τρί-τατο- φέρ-τατο- *e che l'* Ascoli *ha così minutamente descritto.*

È utile premettere intanto, per ciò che spetta a' comparativi in *-yes* (e non *-yens*, cfr. Schmidt, KZ. XXVI 337; chè la nasale che appare in scr. e in gr. appartiene, com'è noto, alla vita individuale di queste due favelle, cfr. Brugmann, KZ. XXIV 54 sg. e Collitz, Bezz. beitr. X 65), considero come assai verisimile l'ipotesi del Brugmann (ib. p. 96). L'uniformità di tutti i casi nell'accentuazione di sillaba radicale (e su questa accentuazione dovè coniarsi quella del superlativo la cui forma orig. è **swad-yes-tó*, **swád-is-tó-*), rivelataci dal sanscrito, dal greco, dallo slavo e dalle favelle germaniche (Verner, KZ. XXIII 126) è l'effetto di un agguagliamento che risale al periodo immediatamente anteriore alla divisione delle singole favelle, mentre in un' età più antica del periodo unitario stesso, in modo analogo a quel che accade pe' temi in *-wes*, l'accento doveva colpire il nucleo radicale o il segnacaso ne' casi forti e deboli rispettivamente, cosicchè il Gen. s. avrà suonato: **swād-yes-è's* come **uid-wes-ès*, **wid-us-ès*. Codesta accentuazione di comp. ci è confermata dallo stato in cui ci si presenta il nucleo radicale in scr. ed in greco, negli esemplari addotti dal Meyer (Gr. Gr.[2] § 391), dal Brugmann (Grdr. II 400), dall'Osthoff (Z. G. d. Perf. 449 sg.) e dal Wheeler (Nominalacc. 39), a'quali aggiungerei: gr. ἀμείνων di fr. all'a. lat. *manus* (Valter, KZ. XII 383), μείων di fr. a μι-νύω e λωΐων di fr. ad ἀπολαύω (cfr. Bechtel, in Bezz. beitr. VII 5 n. 2).

Ora quale sarà stata l'accentuazione originaria degli esemplari formati co'suff. secondarii *-ero, -tero?* È chiaro che il greco, ove abbiamo, p. es., ὕπερος, ὕπερον 'pestello' acc. a ὑπέρ, ὑπείρ non può fornirci alcun aiuto. E lo stesso può dirsi d'altra parte degli esemplari germanici (cfr. Hirt, Idg. Akz. p. 279), considerati sempre ne'limiti del primo tralignamento e che accennano ora ad accentuazione del nucleo radicale ed ora ad accentuazione del suffisso, come ben si vede paragonando il got. *ufar*, *ufarō* 'sopra' coll'a. a. t. *ubir* (scr. *upári*, gr. ὑπέρ, ὑπείρ) ovvero il got. *afar* 'dopo' coll'a. a. ted. *abur* 'di nuovo' 'ma' (scr. *aparám* 'più tardi'). Ora io credo che, mettendoci per diversa via, sia possibile giungere a qualche risultamento non del tutto spregevole e, facendo precedere a quella qualsiasi dimostrazione che sarà possibile, la dichiarazione del mio pensiero, dirò che originariamente i suff. *-ero, -tero* dovettero portare l'accento, o meglio, essere ossitoni.

Come veniamo noi a questa presunzione? Si consideri: 1.° La forma graduativa debolissima (Schwundstufe) in cui si presenta il nucleo radlcale (Brugmann, Grdr. II 177 n.) nelle formazioni avv. in *-(t)er-*, *-(t)er-i* (loc.): Cfr. scr. *up-ár-i* 'sopra', ὑ-πέρ (Osthoff, Morph. Unt. IV 264, Kretschmer, p. 350, Bugge, KZ. XXXII 59), scr. *sani-túr* 'eccetto' 'senza' gr. ἀ-τὰρ (sull' ἀ- per ἁ- cfr. Schmidt, KZ. XXV 92 e Meyer, Gr. Gr.[2] § 30), che risalirà facilmente a **sn-tèr* come già, rispetto alla radice, riconobbe il Bugge in Bezz. beitr. III 120, scr. *sanu-tár* 'in disparte' gr. ἄ-τερ 'senza' (con acc. non orig., cfr. Wheeler p. 100), pure da **sn-*. Si tenga anche presente il beot. ἅτερο- 'l'altro' da **sm-tero* (**sem-* in ἕν-): Lascio qui indecisa la questione che riflette l'origine di ἑ- per ἁ- = **sm* (scr. *sa-hásram* '1000') negli att. ἕτερο-, ἑκατόν, su cui cfr. Brugmann, Gr. Gr.[2] § 101, Grdr. II 502 e Meyer, Gr. Gr.[2] § 32. Dirò solo che il card. per '100' anzichè andar dichiarato col solito ἓν κατόν 'un centinaio' (o, meglio, **ἁ-κατόν*, orig. *sm-k¹mtóm* collo stesso ἁ- che appare in ἅπαξ ἁπλοῦς, che avrebbe poi ceduto all'analogia dell' ἑ- di εἷς, (cfr. Meyer, Gr. Gr.[2] § 397), potrà preferibilmente risalire, come propone l'Ascoli (St. cr. II 239 n. 39) a un orig. **sa-kanta-m* 'che somma le quantità' come *sa-kala* = 'intero',

cioè 'che somma le parti'. 2.° Gli esemplari gr. δεξιτερὸς, ἀριστερός, ma specialmente quest'ultimo. Pel *-tero* che si è addossato in ἀριστερό- all'*yes* del comp. e pel concetto di 'bene', cui la voce indicante 'sinistro', e non soltanto in greco, si disposa, cfr. Brugmann, Grdr. II 179 e Rhein. Mus. XLIII 399 sg. Qui importa far rilevare che l'accento di questa voce appare originario (come è originario nell'altra voce per 'sinistro', scr. *savyá*, zd. *havya-*, gr. σκαιός, cfr. Ascoli, « die entstehung der skr. tennis palatalaspirata » in KZ. XVI 442 a p. 449 e St. cr. II 383), quando si consideri da un lato che è assai probabile, almeno in via teorica, che l'accentuazione di quest' unica forma in *yes+tero-* sia stata non diversa da quella de' sup. in *yes+to* (ὀλίγ-ιστο-, per *ὀλιγ-ιστό-, scr. *lágh-ishtha-=*lngh-istó-* Brugmann, Grdr. II 229, 400), e dall'altro che la voce di cui qui si tratta ha resistito mirabilmente a quella tendenza propria del greco, e che consiste nel rendere parossitone tutte le forme aventi finimento dattilico ed ossitonia originaria (Cfr. Curtius, Fleckeis. Jahrb. XXV 352 e Wheeler, p. 60 sg.). Che in ἀριστερό- δεξιτερό- l'esponente graduativo sia richiesto dal significato, che implica un contrapposto o antitesi che dir si voglia, fu già sospettato dal Bopp (Vergl. Acc. p. 56): Alla stessa causa inclinerei ad attribuire anche la conservazione dell'ossitonia originaria. 3.° I nomi proprii gr. Ἀμφοτερός Ἑκατερός, il cui accento è certo originario, come ben s'addice alla natura di questi nomi. Il Bopp (l. cit.) credeva invece che essi avessero deviato dall'accentuazione originaria (cioè quella di πότερο-) in contraddizione con quanto giustamente afferma più innanzi a proposito del n. pr. Εὐπείθης di fr. all'agg. εὐπειθής: « Sembra che quello (il n. pr.) siasi congelato nell'accentuazione orig. e che questo (l'agg.), riguardo all'accento, abbia subito un indebolimento » (Cfr. p. 61 e Brugmann, Curtius St. IX 291). Ricorderò infine che in gr. in modo affatto analogo l'accento storico delle formazioni in *-meno-* (rivelatoci dal scr. *sasrmānά-* RV. IV, 17, 14) appare conservato nei nomi pr. Ὀρχομενός (meglio Ἐρχομενός, che era il nome beot. indigeno della città, cfr. Meyer, Gr. Gr.[2] § 25), Σωζομενός, Στησαμενός ecc., laddove ne' part. perf. (in cui, com'è noto, il μενο- si è sostituito al scr. *-ānά-*) come γεγευμένος: *jujushānά-*, λελειμμένος: *riricānά-*, δεδαρμένος: *dadrānά-*, è prevalso l'accento richiesto dal finimento -υυ. Cfr. Wheeler, p. 66, dove dimostra che l'accento di *bháramāna-*=φερόμενο- non è originario. Non sembra ad ogni modo necessario insistere sul fatto, che i nomi pr. presentino generalmente caratteri di maggiore anzianità fonetica. Aggiungerò solo che il suffisso graduativo *-isto-* che in lat. è stato ovunque sostituito dall'*-issimo-* (*ōc-issimu-s*, scr. *ā'ç-ishtha-*) appare solo in qualche nome pr. come *Nostiu-s* da **Novist-iu-s*=scr. *náv-ishtha-s* (cfr. Pauli, Altit. St. II 140 sg.).

Ora qui la importanza del sanscrito si fa grande. È noto che in questa favella, come notò la prima volta il Bopp (Vergl. Acc. p. 56), le formazioni graduative in *-tara -tama*, quando son derivate da un tema nominale, conservano l'accento del positivo (cfr. Whitney, Skr. Gr.[2] § 471), mentre, quando quegli esponenti s' aggiungono ad un tema pronominale, come avviene in *katarás* 'quale de'due'?, *katamás* 'quale tra molti'?, *ekatarás* 'uno de'due', *yatarás* (relat.) 'uno de' due'; la formazione è per lo più ossitona (Whitney § 575). Ed è anche noto che spesso, mentre l'aggettivo in *-ero* è baritono, l'avverbio corrispondente è ossitono, come in *áparas* 'il più lontano': *aparám, ántaras* 'il più interno': *antrám* ecc. (cfr. Hirt, Idg. Akz. p. 279). Ora io inclino a credere che questa antinomia, che tutto induce a ritenere originaria, fra l'accentuazione degli agg. in *-(t)ero-* da un lato e quella de' rispettivi avverbii in *-(t)er* e delle formazioni pronominali dall'altra, possa essere dichiarata nel modo che segue.

Queste formazioni nel periodo unitario avran portato indistintamente l'accento sul suffisso: Prima ancora della divisione delle singole favelle, le forme graduative aggettivali in *-tero-*, *-tmmo-* avran facilmente ceduto, in ordine all'accento, all'analogia de' comparativi

e superlativi primarii in *-yes, is-to-* 1), analogia cui, rimanendo fedeli al tipo accentuale originario, si saranno sottratte le formazioni pronominali ed avverbiali, su cui l' influsso dell'accentuazione propria delle formazioni primarie derivate dall'altra coppia di esponenti graduativi non poteva farsi valere. S' intende poi facilmente che in favella germanica, i due tipi accentuali originarii avran potuto influire l'uno sull'altro per quel che riguarda il continuatore della consonante che precedeva l' *-ero*. Questa ipotesi mi pare confermata dalle seguenti considerazioni: 1.° Nel periodo unitario gli esponenti *yes, is-to-* erano usati assai più largamente che non l'altra coppia, ed il *-tero-* non esprimeva altro probabilmente se non il paragone fra due oggetti (cfr. Brugmann, Grdr. II 339, 421 e Lindner, Ai. Nominalb. p. 154). 2.° Il scr. *-ishtha-* ha preso il posto del *-tama* in alcune formazioni caratteristiche, come: *bráhm-ishtha-* 'br. potentissimo' ecc. Brugmann, Grdr. II 231, 404). 3.° Non vorrà sembrare inverisimile che le formazioni graduative secondarie si siano uniformate, in ordine all'accento, alle altre, certo più antiche, quando si pensi che i sup. in *is-tó-* fin dal periodo unitario si uniformarono all'accento de' rispettivi comparativi. Gli influssi scambievoli che, per ciò che spetta alla costituzione morfologica della parola, avrebbero esercitato gli uni sugli altri i comp. in *-yes* e i sup. in *-is-tó-* (*sthèyas* 'più costante' da *sthi-rá* per anal. di *sthe'shtha-*, orig. **stə-ys-to*, o, viceversa, *cre'shtha-* 'carissimo' accanto al ved. *cráy-ishtha, criy-ishtha-* da *crī-rá-* per anal. di *cre'-yas*, cfr. Brugmann, II 230, 400, 405), appartengono probabilmente alla vita individuale delle singole favelle. Cosicchè l'accento de'scr. *katará- pratarám* sarà originario, come già sospettò il Meyer, quando esprimeva il pensiero che il vocalismo della prima sillaba in πότερο-, πρότερον accennasse a sillaba iniziale atona (KZ. XXIV, 239, 240).

Prima di passare alla trattazione degli ordinali, mi sembra utile premettere che, anche dopo il recente lavoro dello Zubaty sulla « tenue aspirata dentale orinaria » (KZ. XXXI 1 sg.), io resto fermo nel convincimento che l'aspirata che è in *prathamá-* o in *caturthá-* rappresenti un particolare sviluppo del ramo asiatico (Ascoli, Corsi p. 147 e Brugmann, Grdr. I 352). Non discuterò qui se, come crede lo Zubaty (p. 2) in tutti i casi in cui lo zendo risponde colla semplice tenue alla tenue aspirata del scr. e viceversa, convenga ravvisare altrettante formazioni analogiche, onde il *t* dello zd. *fratema-* sarebbe dovuto al *t* de' sup. in *-tama*: Ad ogni modo non credo punto che egli sia riuscito a provare che il greco risponda normalmente col θ al *th* scr., specialmente quando, in virtù di questa equazione, si è costretti o a separare il gr. πλατύς dal scr. *prthú* e, almeno per ciò che riguarda l'elemento ascitizio, il gr. τέταρτο- dal scr. *caturthá-*, come fa lo Zubaty (p. 3), ovvero a postulare un τέταρ-το = *τεταρ-θο-, dove non si comprende da un lato in virtù di qual legge fonetica il greco avrebbe perduta l'aspirazione e dall'altro perchè mai il latino non risponda, come ci attenderemmo, per **quarbus* (*b=th* protoit., Ascoli, Corsi p. 174), in virtù della equazione οὖθαρ = *ūber* ecc.

Per ciò che spetta all'accentuazione degli ordinali fino al 20, il Bopp crede che l'ac-

---

1) Certo nessuno vorrà oggi dichiarare l'accentuazione ind. delle forme graduative in *-īyas, ishtha-* considerando che « il sentimento morfologico de' parlanti in queste formazioni avverte il bisogno di rappresentare il concetto graduativo col più alto grado di accentuazione » (Bopp, Vergl. Acc. p. 22), dichiarazione che del resto è affatto in armonia col principio stabilito dal Bopp per l'accento indiano, che, cioè « la maggiore ritrazione d'accento simboleggia un'accentuazione più degna e più energica » (p. 16), principio cui ha ispirata tutta la sua trattazione.

cento originario appaia, p. es., nel gr. ἕκ-το- (per *ἕκσ-το- cfr. H ü b s c h m a n n, KZ. XXVII 105 sg. e M e y e r, Gr. Gr.^{2} § 402) e non nel scr. *shash-tá-* e si esprime in questo modo: « Cogli ord. indiani come *caturthá- shashtá-* vanno d' accordo i greci da εἰκοστό- in poi, mentre quelli più bassi si allontanano dall' accentuazione indiana, perchè il scr. con ogni verisimiglianza, dopo la divisione delle singole favelle, a cagione del peso del suffisso, che appariva ne' più bassi ordinali, ha ritratto su questo l'accento che colpiva il tema, con un procedimento analogo a quello per cui nella 2ª Coniugazione le desinenze personali pesanti han richiamato su di loro l'accento, quindi: *shashtá-*: ἕκτο = *i-thá*: *e'-shi* » (Vergl. Acc. p. 47). Ora è chiaro che qui mentre da un lato l'accento di εἰκοστό- τριακοστό- resta senza dichiarazione, non intendendosi se pel B o p p esso sia o pur no originario, dall' altro, attribuendo in *i-thá* l'ossitonia al peso del suffisso, si scambia in certo modo la causa coll'effetto, essendo noto che, in questa forma, l'accento dell'affisso determinò lo stato debole della radice.

Credo dunque che oggi l'indagine intorno all'accento degli ordinali possa giungere ad un risultamento meno magro di quello a cui si fermava l' H i r t, notando che l' accento « oscilla nelle diverse favelle fra la prima e l' ultima sillaba, e questa condizione concorda colla natura, propria di quelli (gli ord.), di formazioni secondarie » (Idg. Akz. p. 287). È noto che in favella indo-europea i suff. *-to*, *-mo* si alternano e si equivalgono sia in funzione graduativa, sia come derivatori normali di ordinali, come in **pr-mó*, πρό-μο ' primo combattente' got. *fruma* e **pr-wo-to-*, *πρωϜ-ατο- πρῶτο-. Non importa qui indagare come questi due suffissi abbiano potuto originariamente determinarsi negli ordinali, se cioè, come vuole l' H i r t (ib.), analogicamente su' finimenti *-to*, *-mo* che erano proprii di **dek*^{1}m*t-o*, **septmm-o* rispettivamente, ovvero in virtù del doppione orig. **dek*^{1}m*to-* **dek*^{1}m*mo-*, postulato dal B r u g m a n n (Grdr. II 228) 1), nè preme dibattere il quesito, se, cioè, il nostro *-to-* sia identico al *-to-* di *k*^{1}m*tó-m* (scr. *çatá-m*) o al suffisso del participio. È certo ad ogni modo, e questo preme al nostro scopo, che i due suff. *-to*, *-mo* fin dal periodo unitario dovettero vivere indipendentemente l'uno accanto all'altro, se si addossarono rispettivamente fin da quel tempo all' *-yes* del comp. ed al finimento *-to*, (il B r u g m a n n divide *t-mmo-* Grdr. II 166) come derivatori di superlativi.

Quale potè essere ora l'accentuazione originaria di questi due suffissi ?

In favore dell'ossitonia orig. del suff. *-mo* credo che parli chiaramente la costanza che il sanscrito rivela nell'accentuarlo, sia quando appare fornito di efficacia graduativa (*upamá-* ' summus' i. e. **upmmó-*, *madhyamá-* ' medius' i. e. **medhmmó-*), sia come derivatore di ordinali (*ashtamá-* zd. *açtema-* i. e. **ok*^{1}*tmmó-* ecc., cfr. B r u g m a n n, Grdr. II 157).

Per ciò che spetta al suff. *-to* si consideri: 1.° Il grado costantemente debole in cui ci si presenta il tema indicante la ' decina ' (orig. **-k*^{1}m*t-*, scr. *-çat-*, gr. -κατ- da **dk*^{1}m*t-*: grado forte: *-k'omt-* da *-dk'omt-* da *dek'omtó-* coll'*e* perduto in sillaba atona, come nello zd. *frabd-a* di fronte a **ped- *pod-*, cfr. S c h e r e r, Z. G. d. d. Spr.^{2} 579 e T h u r n e y s e n, KZ. XXVI 310 n., ed altrimenti, cioè dalla voce pronom. *kant-* ' quanto', A s c o l i, St. cr. II 239 n.), innanzi a' suff. *-to* e *-tmmo-*, come appare da' scr. *trimçat-tamá- catvārimçat-tamá-* e da' gr. τρια-κοστό = *τρια-κονστό, orig. **tri-k*^{1}m*t + tó* ecc. Sull'equazione orig. *tri* = τρία, cfr. B r u g m a n n, Morph. Unt. V 20. Noto qui di passaggio che, negli esemplari beot.

1) Quest'ultima dichiarazione pare più probabile, quando si consideri che, pel card. ' sette' accanto all'orig. *septm'*, cui *saptá*, ἑπτά, ecc. ci fannö risalire, ha potuto coesistere un'altra forma priva del *t*, che darebbe ragione del got. *sibun*. Al qual proposito si confronti il scr. *açītish* ' 80' coll'orig. **ok*^{1}*tōw*, in A s c o l i, St. cr. II 101 e B r u g m a n n, Grdr. II 479.

ϝικαστό- τριακοστό- (cfr. A r c. 84, 1, C h o e r o b. E. 133, 4 presso C h a n d l e r, Gr. Acc.[2] § 758) ecc., la conservazione dell'accento originario fu favorita dal finimento -υ (W h e e l e r, Nominalacc. 104) 1).

2.° Il samprasārana cui il suff. di comparativo *-yes*, fin dal periodo unitario (cfr. scr. *máh-ish-tha-*, zd. *maz-is-ta-*, gr. *μέγ-ισ-το-*, lat. *mag-is-tero-* got. *ma-is-ta-*) è andato soggetto innanzi al suff. *-to*, e che ha potuto determinarsi, in modo analogo a ciò che vediamo succedere ne' casi deboli del part. perf. att., solo in sillaba protonica (cfr. B r u g m a n n, KZ. XXIV 93, 99, S c h m i d t KZ. XXV 30 n.). Onde i. e. **lèngh-yes*, scr. *langhīyas*: *laghis-tó-*, scr. *lághishtha-*= nom. **wid- wō's*, scr. *vidvā'n*: gen. **wid-us-ès*, scr. *vid-úsh-ás*. Al qual proposito, accade ricordare che l'ossitonia originaria del superlativo è in scr. rappresentata da alcuni esemplari che, come notava il W h e e l e r (Nominalacc. 40), presentano un aspetto caratteristico, sia in ordine alla forma (*yacchareshthá-* 'nel modo più salutare') sia in ordine al significato (*jyeshthá-* 'vecchissimo', ma *jye'shtha-* 'potentissimo' e così pure *kanishthá-* 'giovanissimo', ma *kánishtha-* 'piccolissimo' cfr. B e n f e y, Vollst. Skrgr. § 599) 2).

Da ciò che si è detto. discende dunque in via legittima la conclusione che l'accentuazione indiana degli ordinali fino a 20 e delle formazioni superlative affini (*avamá- adhamá-* ecc.) debba ritenersi originaria, conclusione cui contribuiscono pure le favelle germaniche che rispondono nomalmente col loro *-do* all' orig. *-tó*. Cfr. got. *ahtuda*, *niunda*, *taihunda*; a. a. ted. *fiordo* in V e r n e r, KZ. XXIII 119. Come dichiareremo allora l'accento degli esemplari greci? Io credo che l'accento secondario in greco siasi determinato, nel periodo più antico cui bisogna risalire quando si parla di formazioni individualmente elleniche, prima in alcuni esemplari soltanto ed a preferenza in *δέκατο-* orig. *dekmtó-*. Non è qui il luogo di discutere se l' *ο* del lesb. arc. *δέκοτο-* accanto all'att. *δέκατο-* sia sorto per analogia de' finimenti *-κοντα, κοστό-* (B r u g m a n n, KZ. XXIV 66, Gr. Gr.[2] § 137, O s t h o f f, KZ. XXIV 424; Morph. Unt. I 128, M e y e r, Gr. Gr.[2] § 20, M e i s t e r, Gr. Dial. I 51 sg., dove è da osservare che lo stesso *-κοστό-* per **-κατό-* orig. **k¹mt+to*, scr. *trimçat-tamá-* si coniò su *-κοντα*, cfr. B r u g m a n n, Morph. Unt. V 7) ovvero, come vuole lo S c h m i d t (KZ. XXXII 371), per assimilazione alla vocale della sillaba finale. Ricorderò coll'A s c o l i (Riv. di fil. IV 573) che questo ordinale « si riproduceva per nove combinazioni (*ἑνδέκατο-*), in sette delle quali gli stava accanto l'ordinale inferiore (*ὄγδοος καὶ δέκατος*) » e che perciò « aveva da solo una tal forza attrattiva, da equivalere a quella, se non di dieci altri, certo di parecchi altri numerali, tutti in *-α-τος* ». Posto ciò, è chiaro che, in virtù dell' accento della proposizione (Satzbetonung), inteso come « il carattere relativo di tutte le singole parti di una proposizione » (S i e v e r s, Grdz. d. Phon.[4] § 573), o come quello che dà ragione delle « alterazioni cui le singole parole soggiacciono, in ordine all'accento, per effetto del posto che occupano nella proposizione » (cfr. H i r t, Idg. Akz. p. 14), il *δέκατο-* veniva a trovarsi in uno stato di enclisi rispetto al numerale più basso da cui era preceduto. L'accento secondario dunque, come succedaneo normale dell' enclisi, colpirà in modo così legittimo il *δέκατο-* (per **δεκατό-* orig. *dek¹m-tó-*) privo di accento in **ἑνδεκατο*, **δώδεκατο- *τρίσ-*

---

1) Il fatto fu già notato dal B o p p (Vergl. Acc. p. 83), che il W h e e l e r non cita, dove parla della virtù che ha la penultima sillaba lunga di rendere ossitoni i comp. come *κυνηγός* ecc. di fronte a *πολυφάγος* ecc.

2) Parmi assai probabile che l'accento de' ved. *pañcá- tha- saptá- tha-* sia stata determinata da quella de' rispettivi card. vedici.

καιδεκατο- ecc., come è legittimo nel gr. φεροίμεθα nella frase: ζυγὸν φεροίμεθα che sta per: *ζυγόμφεροιμεθα, scr. *yugám bharemahi*, orig. *yug²óm bheroymedhə*, ovvero nel gr. φέρονται nella frase: δώδεκα νῆες φέρονται che sta per: *δώδεκα νῆεςφερονται, scr. *dvā'daça nā'vo bharante*, e in genere in tutte le forme del verbo finito che, com'è noto, in proposizione principale era originariamente privo d'accento (cfr. Wackernagel, KZ. XXIII 457 sg. e I. F. I 322). Ricorderò che in modo non diverso da questo, che a me sembra verisimile, fu dichiarato l'accento del gr. εἴκοσι (sull' ο di questa forma accanto al dor. beot. ϝί-κατι, cfr. Brugmann, KZ. XXIV 66 e Osthoff, Morph. Unt. I 128), scr. *vimçáti*, orig. *wī-k¹mt-i* (Wheeler, Nominalacc. p. 11, e per analogia del '20' anche *trimçáti* in RV. VIII, 28, 1, cfr. Benfey, Vollst. Skrgr. p. 232 n. 7) e, infine, se si volesse ammettere col Kretschmer, il che non farei senza molte riserve, che la vicenda greca di ι=ε e di ο=υ accenni, ne' casi che egli enumera (πίτνημι da **petnē'-mi* e πετάννυμι in KZ. XXXI 375 sg.), a sillaba originariamente atona (e si dica lo stesso della vicenda ital. *a*=*e* nel lat. *quattuor*, osc. *petora*, umbr. *peturpursus* da *k²etvō'r*, p. 378 sg.), si potrebbe pensare che anche l'accento che nell'att. χίλιοι sarebbe secondario (cfr. in Meister, die gr. Dial. I 137 il lesb. χέλλιοι da *χεσλιοι, dall'orig. *ghzlijo-* ?, Thurneysen, KZ. XXXI 353 e ciò che dice sul pāli *hassa* lo Zimmer, Zur Pāli Gramm. in KZ. XXIV 222) abbia potuto sorgere dalla posizione enclitica di questa voce in ἐννεά-χιλοι ecc. Ma resterebbe sempre a provare che l'accento del scr. *sa-hasrám* (zd. *hazanra*) non era originario! Resta ora soltanto a determinare in qual modo l'accento secondario dall'esemplare δέκατο- ecc. sia passato agli esemplari πότερο-, πρότερο- ecc. ed a tal riguardo possono farsi due ipotesi, fra le quali non mi par facile decidersi.

1. L'accento secondario, una volta determinatosi in tutte le formazioni in -τατο- che fanno capo, come è noto, a quelle in -το, come δέκατο-; si è esteso da queste all'esponente di comparativo -τερο-, ed in questo caso la spinta analogica avrebbe operato, rispettivamente in greco ed in sanscrito (*-*ishṭhá*-=-'*ishṭha*- per analogia di -'*yas*) in senso inverso.

2. L'accento secondario che è in δέκατο- ha determinato direttamente l'accentuazione de' tipi πότερο- πρότερο- in virtù delle « molte e spiccate concordanze che son tra le formazioni pronominali con le quali si interroga circa il punto o grado che spetta al determinato individuo nella serie di cui entra a far parte, e le formazioni ordinali con cui vi si risponde » (Ascoli, p. 571), concordanze che, se sono nel campo morfologico, mal si vede perchè non abbiano potuto farsi valere anche in quello dell'accento.

Credo infine che il processo che siam qui venuti descrivendo, corrisponda affatto al concetto manifestato dal Curtius in ordine all'agguagliamento che può intervenire, in formazioni affini, fra tipi accentuali storicamente diversi. « La lingua, egli dice, ha il sentimento del legame che stringe forme affini: ciascuna di esse reagisce sull'altra, e si fa strada una tendenza palese a renderle simili, anzi identiche, e ad appianare le piccole differenze che sorgono dalle condizioni particolari di ciascuna. Questa tendenza diventa nel corso della storia della lingua sempre più viva e fa sì che le anomalie vengano meno ogni giorno più e che nel corso del tempo si faccia dominante una analogia sempre più monotona ». Cfr. p. 331 in: Das dreisilbengesetz der gr. u. lat. Bet. in KZ. IX 321 sg.

VII.

δότειρα=scr. *dātrī'*, ὄνομα=scr. *nā'man-* ἔρεβος=scr. *rájas-* (ἔλεγχος= scr. *ránhas-*) ἔρανος= scr. *rá'na-* πέλεκυς= scr. *paraçú-* ἔλυτρον=scr *varútra-* πέρυσι= scr. *parùt* (κένταυρος= scr. *gandharvá-*).

Recentemente l' Hirt, in fine della sua bella trattazione dell'accento della sillaba in greco (Idg. Akz. p. 33-36), esprimeva il sospetto che in codesta favella le voci trisiilabe corrispondenti allo scema υυυ, abbiamo costantemente ritratto sulla prima sillaba l' accento, semprechè esso storicamente spettasse alla seconda. A codesto risultamento (che non ha nulla di comune colla « loi rythmique » del de Saussure, cfr. Mèlanges Graux 737 sg.) egli giungeva, a dir così, in via teorica, muovendo da alcune considerazioni messe innanzi dal Bloomfield nel suo studio sull'origine dell'accento secondario in greco (Am. Journal of Phil. IX nr. 1), che egli riassume ; ed in modo speciale dalla dimostrazione della diversità d' accentuazione che è negli esemplari : ἦος=*yā'vat*, τῆος=*tā'vat*, αἶθος=*e'dhas*, εἶδος=*ve'das*, πῖος=*pī'vas*, οἶμος=*e'mas*, ὦμος=*āmsas*, δῶτις (*Esich.*)=*dā'ti-*, δῆμα—*dā'man-* εἶμα=*vasman-*, φῦμα=*bhūman-*, χεῦμα=*ho'man-*, οἶμα=*e'man-*, χεῖμα=loc. avv. *he'man-*, οὖθαρ=*ū'dhar ecc.*, dimostrazione che il Bloomfield fa a p. 25. Noi, anzichè discutere se e fino a qual punto la teorica del Bloomfield sia vera 1) e quanto sieno legittime le deduzioni che l' Hirt crede di poterne trarre 2), dobbiamo constatare che la teoria dell' Hirt trova nel fatto una spendida conferma. In greco lo schema υύυ, a prescindere del dialetto dorico, è tutt'altro che frequente; ed i pochi casi di voci parassitone, aventi figura o anche finimento di tribraco 3) possono essere facilmente dichiarati in modo diverso.

---

1) Cfr. la bella recensione del Bezzenberger in Dentsche Litterarturz. 1890 nr. 37. Ho la sfortuna di non conoscere direttamente il lavoro del Bloomfield, che perciò cito, come si dice, di seconda mano. La notizia, del resto poco compiuta, che ne ho, è dovuta in parte a quel che ne dice l' Hirt (l. cit.), in parte a ciò che privatamente me ne ha scritto più d'una volta il mio illustre amico, prof. A. Bezzenberger, cui mi professo quì assai riconoscente ed in parte ancora dalla recensione già cit. del Bezzenberger stesso.

2) Per debito di moralità letteraria, mi sembra doveroso quì dichiarare quello che l' Hirt tace. La teoria che appare come frutto dell' indagine individuale di lui, è in invece vecchia assai, come ognuno può accertarsi solo che guardi alle testimonianze concordi degli antichi relative all'accento dei diminutivi aventi figura di tribraco. Cfr. Schol Ven. B. 648; I. 147; N. 71; Et. Mag. 451. 16, 520. 15. presso Chandler Gr. Acc.[2] § 347. E inoltre : « Eustath. ad Il B. p. 268. 8, observari jubet τὸ κώμιον ὑποκοριστικῶς λεχθὲν καὶ προπαροξυτόνως, ὡς καὶ λύρα, λύριον· θυρα, θύριον. Paulo clarius rem totam enucleat Etymologicum Bibliotecae Ludg. Bat. MS. in Λῆδος: ubi docet si ὑποκοριστικαὶ παραγωγαί sint δακτυλικαί, πρὸ μιᾶς ἔχειν τὸν τόνον, ut ψώμιον, ὠτῖον, κλειδίον, παιδίον, κηρίον, δᾳδίον· εἰ δὲ ἐν τρισῖ βράχεσιν ὦσι, προπαροξύνονται, θρόνος. θρόνιον. πτύχος, πτύχιον. φλέβιον· τὸπιον· ὅριον· μόριον· κόριον. λόγιον" Hemsterhuis. ad Schol. Aristoph. Plut. 1098.

3) L'accento del tipo πατέρες (prima sill. breve) ecc. sarà dovuto, oltre che alla tendenza a conservare nei casi forti l'accento del Nom. sing., anche alla analogia di μητέρες. I comp. immut. gr. come λαοφόρος, δημοβόρος, ὑλοτὸμος, ἰοδόκος ecc. che non sì uniformano, come si vede, alla regola, e che hanno perciò bisogno di una dichiarazione particolare, rendono necessario un novello esame dell'accentuazione di que' comp. immutati gr., il cui secondo membro è rappresentato da un agg. verb. in -ο.

Ciò non ostante, io credo che la dichiarazione dell' H i r t abbia a risultare in certo modo superflua, se non per tutti, certo pel maggior numero degli esemplari in quistione, come mi lusingo di poter brevemente dimostrare.

Cominciando da ὄνομα, a me pare che quella qualunque dichiarazione che possa darsi dell'accento secondario che è in questa voce sia in certo modo connessa e dipenda dall'origine che si assegna alla voce stessa, in ordine alla sua costituzione morfologica: Ci troviamo di fronte ad un problema che, nel campo della morfologia, è fra i più intricanti e che, specialmente negli ultimi anni, ha dato lnogo ad ipotesi innumerevoli (Cfr. P e d e r s e n, KZ. XXXII 240 sg.). Non è quì nostro proposito dichiarare se l' ο- iniziale di questa voce sia o pur no protetico (cfr. B r u g m a n n, Grdr. I 194, dove pare che stabilisca una forma fond. **nom*n e M e y e r, Gr Gr.[2] § 97 che parte da **enmn*-), o se il secondo ο sia o pur no svarabhaktico, ovvero se nella forma greca si possa scorgere davvero un processo di contaminazione fra un tema *ὄνμα,- orig. *onm*n ed un tema *νόμα,- orig. *nom*n (O s t h o f f, Morph. unt. I 124 n). Credo in conclusione che nulla vieti di ammettere come originaria l'accentuazione della parola indiana (*nā'man*-), come in fondo pare che creda anche l' H i r t (Idg. Akz. p. 284), sebbene aggiunga poi che l'origine poco chiara de' suff. -*mnto*-, -*wnto*- non permette di dir nulla con certezza in ordine all'accento, mentre d' altra parte la vicenda dell'ο e dell' υ che ha luogo rispettivamente in ὄνομα e ne' comp. ponellenici in -ώνυμος (ἀν-,εὐ-, ἐπώνυμος) e nello stesso ὄνυμα, che non è certo forma esclusivamente eolica, come

---

Credo che questa sia governata da una legge molto più semplice di quella escogitata dallo S c h r ö d e r (KZ. XXIV 122 sg.): Il quale, muovendo dalla considerazione che codesti composti in gr., a differenza degli altri immutati, tendono ad accentuare il secondo membro (onde αἰπόλος sarebbe per *αἴπολος e ἀεθλοφόρος per *ἀεθλόφορος, p. 122) aggiungeva: « si pensi ora che la creazione di questi composti, de' quali l'ultimo membro non ricorre mai solo, risale ad un tempo discretamente antico, e parrà probabile che quì (cioè nella loro accentuazione) debba ravvisarsi unarcaismo » (p. 123). Ora, a questo proposito, il mio pensiero è e rimane il seguente: Questi comp. in gr. dovettero essere originariamente ossitoni. A questa presunzione io arrivo considerando da un lato che nella maggior parte di essi, come lo S c h r ö d e r stesso ammette, il secondo membro ha valore di part. pres. att., ossia di nomen agentis, e dall'altro che in scr. l'ossitonia è la condizione quasi normale di questi comp., qualunque sia la quantità della penultima sillaba (S c h r ö d e r, p. 124). Si confrontino, per es: *brahmakārá* (RV.) 'che fa preghiere', *medhākā́r* (RV.), 'che desta la forza dello spirito' *bhuvanacyavá* (RV.) 'che protegge il mondo' ecc. e cfr. Renter, KZ. XXXI 485, Whitney, Skr. Gr.[2] § 1148 e L i n d n e r, Ai. Nominalb. p. 29 sg. Il greco, a prescindere da' comp. ne' quali il secondo membro ha il tema del verbo ἔχω o che ebbero un più antico valore di comp. mutati (cfr. Schröder, p. 123); si regolò nel modo che segue: 1.° Si mantenne fedele all'ossitonia orig., sempre che questa era favorita dall' nscita -υ (W h e e l e r, Nominalacc. p. 104). Così abbiamo: ἀεργός, ἁρματοπηγός, θυραωρός συφορβὸς ecc. 2.° Sempre che il finimento del comp. era rappresentato della figura -υύ, questo divenne parossitono in virtù della legge di W h e e l e r (p. 60), onde abbiamo βοηθόος, βουκόλος, τελεσφόρος, ἑκηβόλος ecc. 3.° Più tardi dovettero seguire l'analogia di questi ultimi, che sono in gran maggioranza, anche quelli prima citati, terminanti in υυυ, proprio come i part. perf. λελυμένος, δεδυμένος (colla terzultima sill. breve) ecc. vanno debitori dell'accento di penultima sillaba di cui sono forniti, all' analogia degli esemplari assai più numerosi (l' analogia è determinata dalla frequenza nel discorso) con terzultima sillaba lunga (cioè con finimento -υυ) come λελειμμένος (*riricānā́*-) εἰλημμένος ecc. cfr. W h e e l e r, op. cit. p. 68.

sostennero gli antichi (cfr. Meister, Gr. Dial. I 55 n. 4), ne rende sicuri che la sillaba in quistione fu nella vita individuale del greco sempre atona (Kretschener, p. 377). Messa dunque la quistione ne' termini cui innanzi accennavano, parecchie ipotesi possono trovare comodamente posto.

I. Il Brugmann, muovendo dalla considerazione che il sanscrito da un lato e le favelle italiche e le germaniche dall'altro si mostrano concordi nella forma suffissale *-mnto-* (cioè orig. *-men-* in forma debolissima + suff. part.? *-to-*: scr. *çro'mata-* n. 'celebrità', a. a. ted. *hliu-munt* m. 'rinomanza', ma zd. *sraoman-* n. e got. *hliuma* m. 'udito', osc. abl. *tristaamentud=testamento* e lat. *cognomen* : *cognomentum*, *segmen* : *segmentum* ecc.) ebbe a postulare anche pel greco un tema ampliato ὀνοματο- accanto al semplice **onom*n (ὄνομα- *ὀνομν-ος, νώνυμν-ος, *ὀνομn-*y*ω = ὀνομαίνω, scr. *nā'ma*, lat. *nomen*, arm. *anun*=**anwan*?, ma cfr. Ascoli, St. cr. II 228, tutti da un tema in *-m*n). È difficile dire, nè poi importa molto al nostro scopo, se il tema ὀνοματο- sia stato originariamente ossitono, come, secondo il Brugmann, furono ossitone tutte le altre formazioni in *-mnto-*; giacchè, pure postulando una figura ossitona orig., si può credere che l'accento abbia ceduto ben presto all'analogia di quello del tema primario, da cui il tema in *-to* derivava, come è avvenuto nel scr. *cro'mata-* n., orig. *k'leu-m*n-*tó-*, per analogia di *cro'-man-* m. o nel scr. *sī-mán-ta-* per analogia di *sī-mán-* (gr. ἱ-μάντ-). Manifestatasi poi la tendenza a ridurre le due declinazioni ad un tipo declinativo unico, le forme ὀνόμα, ὀνόμασι (scr. *nā'ma*, *nā'masu*), per le quali non si aveva più coscienza di un tema in *-m*n, furono messe a riscontro delle forme del tema ampliato ὀνόματα, ὀνομάτων, e così poterono apparire insieme con queste come coniate su di un tema ὀνοματ- (cioè per *ὀνοματ-, *ὀνόματσι rispettivamente), su cui si formarono poi definitivamente il gen. dat. sing. ed il nom. dual. (Brugmann, Curtius Stud. IX 325, Morph. Unt. II 220, Grdr. II 234 sg., Ascoli, St. cr. II 232 n. 27, Osthoff' Morph. Unt. IV 201 n., Fick, in Bezz. beitr. V 183, Meyer, Gr. Gr.[2] § 20, Pedersen, KZ. XXXII 242). Ora, poichè l'unico tema ὀνοματ- da cui i Greci ripetettero poi l'intera flessione del nome, dovè essere dapprima falsamente suggerito al senso glottico de' parlanti dalle forme ὀνόματα, -άτων e non da *ὀνομν-ος (scr. *nā'mn-as*, e così pure (κάσ) συμν-ος =scr. *syū'mn-as*, ma cfr. gli antichi abl. avv. *nā'ma-tas*, *syū'ma-tas*) *ὀνομν-ι, non parrà ovvio ammettere che l'accento, che nella forma del nom. plur., pur essendo orlginario, aveva l'apparenza di accento secondario, si sia esteso analogicamente con questo valore a tutta la flessione, e quindi anche al nom. sing., quando anche in fondo a questo caso si vedeva un tema ὀνοματ-, anzichè *onom*n-?

II. È noto che in scr. assai spesso i temi in *-n* si scambiano con quelli in *-nt*: *yúvan-*: *yuvati-* f. 'giovane', r'*kvan* 'che celebra': str. r'*kvatā*, *varimán-* 'grandezza: str. *varimátā*, *árvan-* 'cavallo' g. *árvatas* ecc. (cfr. De Saussure, Mém. p. 29, Bugge, Bezz. beitr. XIV 57, che fa anche risalire il lat. *catulus*, got. *hunds* all'orig. *k'von-* di κύων in Pedersen, KZ. XXXII 213). Lo Schmidt, considerando che in un periodo proto-ellenico il N. Ac. sing. e il dat. pl. ntr. de' temi in *-nt* doveano coincidere affatto, in ordine alla loro costituzione morfologica, co' casi rispettivi de' temi in *-n*, onde avremo avuto: ὄνομα = *nā'ma*, μέγα = *mahát*, *φέρα = *bhárat* (orig. *bhér*-n*t*, dove è a ricordare che solo più tardi in greco prevalse definitivamente il tema forte *χαριϝεντ- sul *χαριϝατ- gen. *χαριϝατ-ος che noi attenderemmo, cfr. Kretschmer, KZ. XXXI 346), parve probabile che ὀνόματος si fosse coniato su *φέρατος, proprio come πρόφρασσα si coniò su ἔασσα, e che insomma il τ da' temi in *-nt* si fosse esteso agli altri. (Cfr. Schmidt, Plur. d. idg. Ntr. 185, la cui ipotesi peraltro mi sembra seriamente minacciata dalle considerazioni del Bartholomae: Die ar. flex. der Ad. u. Part. in *-nt*, in KZ. XXIX 487 sg.). Ammessa questa ipotesi, potrà non presentarsi legittimo il sospetto che i temi greci in *-n* abbiano

ceduto, anche in ordine all' accento, all' analogia dell' accentuazione che era propria di forme neutrali di temi in *-nt*, come *bhárat*=*φέρα, *bháratas*=*φέρατος?

III. Sebbene l' accento in ὄνομα cada su di una vocale che, almeno in apparenza, ha carattere protetico, non mi sembra improbabile che si possa ravvisare in codesta accentuazione una formazione analogica proporzionale, nel senso che ὄνομα -ατος si sarebbe uniformato al tipo ὅρμημα -ατος ecc. Ricorderò a questo proposito che in modo non diverso fu dichiarato l' accento de' gr. ἔλασσον (: scr. *rághīyas* =ὄνομα : *nā'ma*) ὀλειζον (il gr. ὀλίγος 'poco' 'scarso' va probabilmente connesso col lit. *ligà* 'infermità', cfr. Bezzenberger, in Bezz. beitr. IV 322 e l'esich. λιζόν=ἔλαττον, in Meyer, Gr. Gr.[2] § 99), ἄμεινον ecc., cioè: ἡδίων : ἥδιον=γλυκίων : γλύκιον=ἐλάσσων : ἔλασσον (Wheeler, Nominalacc. p. 41 n.). All' istesso modo potrà forse andar dichiarato anche l' accento di ἔλεγχος, scr. *rá'nhas* e di ἔρανος, scr. *rā'na-*. Riguardo alla prima forma, che d'altronde non corrisponde allo schema υυυ, non è qui il luogo di determinare se e quale de' due ε rappresenti uno sviluppo fonetico proprio del greco (Cf. Meyer, KZ. XXIV 232). Ricorderò solo che l'etimologia della parola è tutt' altro che accertata (cfr. Fick I[3] 750 cit. dal Meyer). E di identica dichiarazione dovrà parer suscettibile anche il gr. ἔρεβος (germ. *rekveza*, cfr. Verner, KZ. XXIII 126: già il Meyer in KZ. XXIV 232 poneva ἔρεβος=*ἐρέβος), la cui congruenza fonetica e morfologica col scr. *rájas* 'oscurità' fu già dimostrata dall Ascoli (cfr. Corsi p. 122 n., Schweizer-Sidler, in KZ. XXI 263 e Hirt, Idg. Akz. p. 238). Ove poi si volesse postulare col Meyer (l. cit.) un orig. **árgas-*, l' accento della voce greca sarebbe originario e il secondo ε sarebbe svarabhaktico, cioè della stessa natura del secondo *e* che è nello zd. *-ere-* di fronte al scr. -r- (cfr. scr. r = zd. *er* anzichè *ere*, come sembrerebbe giustificato dall' equazione de' grammatici indiani: scr. $r = {}^1/_4 a + {}^1/_2 r + {}^1/_4 a$, in Bartholomae, Bezz. beitr. VII 185 sg.). Anche l' ε di ἔλυτρον, scr. *varútra-* n. 'copertura' 'mantello' avea certo apparenza di vocale protetica; e per l'accento di questa voce (che è certo proto-ellenico, giacchè un orig. *ἐλύτρο- sarebbe senz'altro diventato *ὀλύτρο; cfr. ἔλυμο- e gli altri esemplari citati dallo Schmidt in KZ. XXX 344, 252), si potrebbe anche pensare ad un processo di analogia proporzionale. Senonchè, il rapporto che intercede fra il scr. *varútra-* n. ed il rispettivo nomen. ag. *varūtā'* 'che impedisce' (Hirt, Idg. Akz. p. 231). si lascia scorgere anche in *bharitra-* 'braccio', gr. φέρετρο- accanto a *bhartā'* 'che porta' in *aritra-* 'remo', a. a. t. *ruodar*=**rōthram*, acc. ad *aritā'* 'rematore', in *dátra-* 'dono' acc. a *dātā'* 'che dà', gr. δοτήρ, in *jñā'tra-* 'cognizione' acc. a *jñatā'* 'che conosce', gr. γνωστήρ, in *khanitra-* 'zappa' acc. a *khanitā'* 'che scava', in *átra-* 'cibo' acc. ad *attā'* 'che mangia' in gr, ἄροτρο-: ἀροτήρ ecc. Ora, poichè codesta vicenda costante che osserviamo negli esemplari indiani citati non può essere puramente accidentale, noi arriviamo alla conclusione che, anche pe' temi in *-ter*, come accade per quelli in *-o* (cfr. Wheeler, Nominalacc. p. 69), l' accento della parola, assai probabilmente fin dal periodo unitario, fosse intimamente connesso e dipendesse dal significato (nom. ag. e nom. act.) di essa. La voce greca in quistione poi avrà ben potuto cedere all' analogia di tutti gli altri nomi strumentali in -τρο-, che ci si mostrano in greco costantemente forniti di accento secondario.

È noto che il scr. *parút* (accz. de' gramm.) 'nell'anno precedente' dor. πέρυτι, att. πέρυσι, è un composto il cui secondo membro, come pel primo ebbe a riconoscere il Bopp (Vergl. Gr.[3] III 482) è rappresentato dal tema rad. *vet* 'anno', che qui abbiamo in forma debole, degli esemplari: scr. *vatsa*, gr. ϝέτ-ος, lat. *vet-us*. È noto pure che la costante accentuazione indiana (cfr. Whitney, Skr. Gr.[2] § 1147, Lindner, Ai. Nominalb. p. 26 sg., Brugmann, Grdr. II 448 sg., Renter, KZ. XXXI 192 sg.) di un tema radicale in forma debolissima, adoperato come secondo membro di un composto, non è originaria (l' os-

sitonia sarà poi sorta più tardi, probabilmente nel modo che l' Hirt, Idg. Akz. p. 320 sospetta), chè anzi lo stato del nucleo radicale fu appunto determinato dall' accento che originariamente poggiava sul primo elemento e che influiva, in via progressiva, sul secondo (Kretschmer, p. 354). L' accentuazione greca de' composti in questione ci appare invece, come il Kretschmer stesso avverte (p. 355) disciplinata in modo, che il composto ci si presenta ossitono o baritono, secondochè il suo secondo membro assume forma forte o debole, come chiaramente risulta paragonando fra loro i comp.: οἰστρο-, οἰνο-, μεθυ-, φρενο- παρα-πλήξ, ἀπορρώξ da un lato con πρόσφυξ, χέρνιψ, δίπλαξ ecc. dall'altro, ovvero (cfr. Schmidt, KZ. XXV 19) i composti ossitoni in ώψ ' occhio ' ' viso ' (ἀγλαώψ, γλαυκώψ, δεινώψ, εὐώψ ecc.) con quelli baritoni in οψ ' forma ' ' modo ' (αἶθοψ, ἔλλοψ, ἦνοψ, μῆλοψ ecc. e cfr. Chandler, Gr. Acc.² § 724-8). Premesso ciò, a me pare probabile che il gr. πέρυσι di fr. al scr. *parút*, come pure il gr. ὑπόδρα=*ὑπόδρακ di fr. al scr. *upa-dr'k* (*eta-dr'k*, *sa-dr'k*, *su. sam-dr'k*, col nucleo radicale sempre in forma debolissima, cfr. scr. *dr'c* f. ' vista ' ' occhio ': per le forme forti, orig. *derk*¹, *dork*¹, cfr. δέρκομαι e δόρξ-κός ' capriuolo ' in Brugmann, Grdr. II 449) possano ben rappresentare la condizione accentuale originaria e che quindi anche per questo esemplare debba apparire superfluo ricorrere alla legge dell' Hirt 1).

Per ciò che riguarda l'accento del gr. πέλεκυς, scr. *paraçú-*, il Kretschmer pensava ad un agguagliamento di forma e di accentuazione, compiutosi in direzione fra loro opposte, rispettivamente in greco ed in sanscrito, sui casi con sillaba tematica debole e forte (il grado di questa dipende dal posto dell'accento), cosicchè il rapporto che intercede fra πέλεκυς e *paraçú-* sarebbe identico a quello che si può osservare in πᾶχυς : scr. *bāhú*, πόλις : scr. *purí*, scr. *çro'ni-*: lit. *szlaunìs* (cfr. p. 329). Accanto a questa del Kretschmer, inclinerei a formulare altre due ipotesi, che non mi sembrano prive di qualche verisimiglianza. I. Già il il Meyer (KZ. XXIV 248 e Gr. Gr.² § 95) accanto a *paraçú* 'scure' poneva il scr. *párçu-* 'spada ricurva' 'falce', che ci permette di risalire ad un orig. *pèrk¹u-*, col quale volentieri manderei insieme la voce greca, il cui secondo ε sarebbe in questo caso svarabhaktico. Al qual proposito sarà bene confrontare il gr. ἀράχνη 'ragno' con ἄρκυς 'tela di ragno' σφάραγος 'rumore' col lit. *spragù* 'crepito', ἐρέβινθος e ὄροβος 'cece' col lat. *ervum* (Schimdt, KZ. XXXII 325), ἤλεκτρον 'ambra' col scr. *arká-* 'raggio'. II. La forma di nom. pl. πελεκέες (*πελεκέϝ-ες) che il Brugmann (Grdr. I 546) correttamente postula allato al scr. *paráçáv-as* (e cfr. pure *πηχέϝες, scr. *bāháv-as*, in Meyer, KZ. XXIV 254), in parte a cagione del finimento υύυ che il greco mal sopportava, ed in parte pure per analogia del tipo accentuale πήχεες (=*πηχέϝες, cfr. Meyer, ib.) ha potuto subire anch' esso una ritrazione d'accento: onde πελέκεες, πελέκεις e nom. sing. πέλεκυς.

Per ciò che spetta finalmente al gr. Κένταυρος, credo ancora, non ostante le recenti osservazioni in contrario del Kretschmer (p. 449), all' identità di questa voce col scr. *gandharvá-* (κένταυρος=*κενθαυρος per influsso di ταῦρος=*ταρϝος, gall. *tarvos*, cfr. Brugmann, Grdr. I 481, II 128 e Gr. Gr.² § 54 e Meyer, Gr. Gr.² § 111 e luoghi ivi cit.), e credo tuttora all' epentesi dell' *u* in questo esemplare. Se è vero quindi che in ogni voce greca

---

1) Sull' -ι, suffisso di loc., che abbiamo in πέρυσι, πέρυτι, cfr. Kretschmer, stud. cit. p. 459 e: Der wandel von τ vor ι in σ in KZ. XXX 586 e Osthoff, Z. Gesch. d. Perf. 355. Il Brugmann mandava *parút* con formazioni come *antár* ' dentro ' di fronte a *antári-ksha*, o con loc. di temi in nasale come *udhán*, *mūrdhán*, gr. δόμεν, ἔμμεν ecc. (cfr. Curtius Stud. IX 392). In πέρυτις il -ς, come è noto, è d' origine tardiva, come in μέχρι-ς, ἀμφί-ς ecc., cfr. Meyer, Gr. Gr.² § 303.

properispomena, bisogna ravvisare l'accento secondario (cfr. Bloomfield, presso Hirt, Idg. Akz. p. 35), non è improbabile che l'accento secondario di κένταυρος sia dovuto a quello di ταῦρος, il che è tanto più probabile, inquantochè trattasi di una voce d'origine popolare.

VIII.

Suffisso *-bho*. È noto che il processo che fa capo da un lato alla derivazione nominale e dall'altro alla composizione di due temi, è in sostanza identico (cfr. Brugmann, Grdr. II 5), e che in particolari circostanze un tema primario si comporta dinanzi ad un suffisso secondario, proprio come fa innanzi a determinati segnacasi (cfr. scr. *áçan-* m. 'pietra' 'rupe', str. sing. *áçn-ā* e *áçn-a-* m. 'id.'; zd. *ashan-* m. 'cielo', gen. sing. *ashn-ō* ed *ashn-a-* id.; *khshapan-* f. 'notte', gen. *khshafn-ō* e *khshafn-a-* 'id.', agg. *khshafn-ya* 'notturno' ed *a-khshafn-i* 'senza notte' 'chiaro': Brugmann, Morph. Unt. II 166 sg. 215 sg.), ovvero dinanzi al secondo membro di un composto (cfr. Möller, in Paul-Br. beitr. VII 522).

Ora negli esemplari di cui qui si tratta, innanzi al suffisso secondario *-bho-*, abbiamo un tema che doveva uscire originariamente in nasale, come appare dal scr. *vr'shan-* m. 'maschile' 'maschio' 'toro' accanto a *vr'sha-bha-* 'toro' e dallo zendo *arshan-* m. 'maschio' gr. ἄρσεν, ἄρρεν accanto al scr. r*sha-bhá-* m. 'toro'. Il rapporto che intercede dunque fra *vrshan-* e *vrsha-bhá-* o *vrsha-lá-* m. 'omicciattolo' o *vrsha-tvá-* 'forza virile' (con *a* scr. per n originario, come pure nel gr. ἔλα-φο 'cervo' di fronte ad ἐλλό- 'cerbiatto' da *ἐλ-ν-ό-: cfr. sl. *jelen-*, lit. *éln-i*, orig. **eln-bho-* in Brugmann, Morph. Unt. II 175 e Gr. Gr.[2] § 30), sarà non diverso da quello che notiamo fra *svásar-* e *svasr-tvá-*. Ora è probabile che il suffisso secondario *-bho-* fin dal periodo unitario dovesse possedere quella funzione di cui si mostra ancora dotato in sanscrito costantemente (cfr. gli esempii in Lindner, Ai. Nominalb. p. 49, in Whitney, skr. Gr.[2] § 1199 ed in Brugmann, Grdr. II 203, 430; e lo stesso si dica delle formazioni indiane relativamente tardive, cui accenna il Benfey, in Vollst. Skrgr. § 580 ad eccezione di *vállabha-* 'amato' 'favorito') e, con discreta frequenza in greco (cfr. Brugmann, ib. e Chandler, Gr. Acc.[2] § 329), la funzione, cioè, di derivatore di nomi di animali.

Senonchè, mentre gli esemplari indiani, ad eccezione di uno soltanto (*rā'sabha-* 'asino', ma cfr. *gardabhá-* 'id.') ci appaiono costantemente ossitoni, i greci invece si mostrano sempre forniti di accento secondario. Da che dunque questa differenza? Il De Saussure (Mém. p. 34), il Meyer (Gr. Gr.[2] § 20) ed il Brugmann (Grdr., l. cit. e Morph. Unt. II 239) non dànno al nostro quesito nessuna risposta. L'Hirt dice soltanto, senza aggiungere altro, che gli esemplari greci (ἔλαφο-, ἔριφο-, κίραφο- ecc.) vanno considerati come formazioni analogiche (Idg. Akz. p. 285).

Mi si conceda perciò di mettere innanzi una ipotesi, che mi lusingo possa porgere una dichiarazione semplice e complessiva della particolare determinazione accentuale che il sanscrito ed il greco rispettivamente ci presentano. Che l'accentuazione indiana in r*shabhá-* ecc. sia originaria, risulta chiaramente dal grado debolissimo (il « Tiefstufenvocalismus » del Brugmann, Grdr. I 310, 311 ed il « grado di nullità » dell'Hübschmann, Idg. Vocalsyst. 19 e cfr. Pezzi, la lingua gr. ant. p. 98), cioè di nasale sonante fuori d'accento, e quindi di *a*, suo natural succedaneo indiano, cui si riduce il suffisso primario innanzi al secondario *-bho-*. È codesta in sanscrito la condizione normale del suff. prim. *-an-* (orig. *-en-*) innanzi a segnacasi forniti di accento, come ben si vede da' casi: str. *ukshábhis*, d. abl. *ukshábhyas*, loc. *ukshásu* (e già l'Osthoff, in Paul-Br. beitr. III 32 poneva come orig.

pratyag-bhis,**-bhyás*,**-sú*, **ukshabhyáms* ecc.) originariamente ossitoni. Gioverà intanto confrontare: *hatá-* con *han*, *gatá-* con *gam* o, meglio, la 3ª dual. *hatás* colla 3ª sing. *hánti*, ovvero la 2ª plur, *gathá* colla 3ª sing. *ágan*, cioè, **ágant*=**á-gam-t* (cfr. Schmidt, KZ. XXIII 271 n., Brugmann, KZ. XXIV 257 e Delbräck, Ai. Verb. p. 93. Ora il Brugmann (Morph. Unt., l. cit.), accennando ad un' ipotesi del Sonne (KZ. X 103), che mandava insieme col sanscrito r*shabhá-* uno de' soprannomi greci di Dionysos, vale a dire Εἰράφιώτης, lesb. Ἐρραφεώτας (riguardo al doppio continuatore greco dell'orig. -r*s*- che, a cagione del posto dell'accento, osserviamo in ἔρσην: εἰραφιώτης, κόρση, κουρεὺς, Ϝέρση: Ϝουρέω ecc., cfr. Wackernagel in KZ. XXIX 127 e Solmsen, ib p. 352), a buon diritto notava che, essendo foneticamente inammissibile l'equazione scr. r=gr. ἐρ- (invece r=ἀρ, onde accanto a r*shabhá-* attenderemmo un *ἄρσαφο-), risulta impossibile ricondurre il gr. *ἔρσαφο-, ἔρραφο- ad un orig. *r*s-en*. A me pare, tutto ben considerato, che in un solo modo ci sia concesso da una parte di rimuovere le difficoltà d'ordine fonetico cui qui si allude e dall'altra di dichiarare il divario costante di accento che intercede fra sanscrito e greco. Ammetto quindi la coesistenza originaria di un doppio tipo accentuale che rappresento per **èrs-en-* e r*s-èn-* (lo zendo *arshan-* può essere il succedaneo normale di tutte e due le forme originarie e si tenga presente il fatto che: zendo *ar*=scr. r, cfr. Hübschmann, KZ. XXIV 376 e zd. *varshn-i-* m. = scr. *vrshn-i-* m. 'montone'), figure originarie, in cui lo stato del nucleo radicale corrisponde in modo perfetto alla ragione storica dell'accento. La prima figura (e così potremmo postulare anche '*wèrs-en-*: **wrs-èn-* ecc.), tradotta in greco, darebbe il nostro *ἔρσαφο-*ἔρραφο-, mentre dall'altra avremo, sempre normalmente, il scr. r*shabhá-* (orig. *rsn-*bhó-*) come da *uksh-án-* (orig. *uks-èn-*) abbiamo **ukshabirs*, *ukshá-bhis* ecc. Lascio qui finalmente indecisa la questione (ed al nostro scopo non importa molto il risolverla) se, cioè, il senso glottico degli Indiani avvertisse innanzi al suff. *-bha-* un tema in nasale o un tema in *-a-*. Cfr. gli esemplari come: scr. *raje'ndra* da *rā'jan-* 're', zd. *zrvō-data-* 'procurato dal tempo' da *zrvan-*, *zruvan-* ecc. in Brugmann, Morph. Unt. II 251 sg.

IX.

Restano ora ad esaminare le formazioni aggettivali greche in -ιο-, costantemente fornite di accento secondario. L'accentuazione delle forme indiane corrisponenti varia mirabilmente da esemplare ad esemplare. Noi abbiamo dunque: ἄγρ-ιο-ς (ἄγρι-ο-ς, Meyer, KZ. XXII 490) 1): scr. *ajrìya* 'che appartiene al campo' 'che si trova in piano', νή-ιο-ς, νά-ιο-ς 'che appartiene alla nave': scr. *nav-ìya* 'navigabile', γνήσ-ιο-ς: scr. *jāt-ī'ya-*, *jāt-yá-* 'che appartiene alla discendenza' 'alla stirpe' (quest' ultimo esemplare normalmente accentuato collo svarita jātya o nitya, invece dell'udātta, che colpiva la sillaba caduta, cfr. Whitney, Atharva-Veda Prātiçākhya p. 489, Skr. Gr.[2] § 84 b e Roth, Nirukta LXII, ecc. (Cfr. Wheeler, Nominalacc. p. 107).

Ora mentre noi da un lato non possiamo dire con qualche precisione quale rapporto vi sia

---

1) Osservo che l'ipotesi messa innanzi dal Meyer nel suo studio: Das Nominalsuffix -ιο- in griech. in KZ. XXII 481 sg., che, cioè, per i temi in vocale possa parlarsi esclusivamente di un suff. -ο- e giammai di -ιο-, essendo l'ι un indebolimento della vocale finale del tema (p. 489, onde divide: τίμι-ο-ς, πολυ- δίψι-ο-ς ecc.), non è accolta neanche dallo stesso Meyer nella «Grammatica greca». E cfr. pure: Aly, de nominibus *-io-* suffixi ope formatis, p. 30.

fra i suffissi *-yo-*, *-iyo-* ed *-īyo-* (cfr. *trt-ī'ya-* e Brugmann, Grdr. II 115), che si alterna ed equivale agli altri due nelle formazioni in questione, non possiamo dall' altro dichiarare neanche approssimativamente da quali norme sia in realtà regolata l' accentuazione indiana di quelle (cfr. Lindner, Ai. Nominalb. p. 126, 128, 138 e Whitney, Skr. Gr.[2] § 1210-1215).

Non è neanche possibile, se ben veggo, accettare la recente ipotesi dell' Hirt, che crede originario l' accento del suffisso ed attribuisce l' accento della radice (cfr. *ágrya-* : *ágra-*, *ávya-* : *ávi-*, *kū'pya-*: *kū'pa-* ecc.) all' influsso dell'accento che era proprio del sostantivo, onde la forma in *-io-* deriva (cfr. Idg. Akz. p. 277 e Osthoff, Morph. Unt. IV 147), giacchè, in tal caso, rimarrebbero senza alcuna dichiarazione le formazioni baritone in *-ya*, nel linguaggio vedico tutt' altro che scarse, derivate da una base ossitona (cfr. *ā'pya-*: *āpí-*, *ū'rmya-*: *ūrmí-*, *úkhya-*: *ukhā'*, *pádya-*: *padá-*, *pā'rya-*: *pārá-* ecc., in Lindner, Ai. Nominalb. p. 139, 140). Ciò non ostante, credo che la costanza che il greco ci mostra nell' accezione dell' accento secondario, sia suscettibile di una dichiarazione alla quale ora arriviamo.

In primo luogo qui tanto pel significato degli aggettivi in questione, quanto per la loro accentuazione, siamo ben lungi dal caso degli esemplari greci ossitoni, come κενεό- da *κενε-*y*ό (e non da κεν -ϝ-ό- cfr. Brugmann, Grdr. II 127, 342): scr. *çūnyá-*, ἐτεό- da *ἐτε*y*ό-: scr. *satyá-*, in cui i nessi ν*y*, τ*y* (e lo stesso dicasi di σ*y*, ρ*y*, λ*y*) riuscivano protonici (cfr. Ascoli, Stud. crit. II 391 e Lettera glott. p. 55). Nessuno poi degli esemplari indiani qui addotti dal Wheeler è ossitono, se ne togli *satyá-* che, quando sia correttamente ricondotto ad ἐτεό- 1) (sempre per la trafila ἐτε*y*ό-ς e non di ἐτε-ϝό-ς!), invece che ad ὅσιος, come vogliono il Wheeler (l. cit.) e l' Osthoff (cfr. KZ. XXIV 424), non potrebbe più per nessuna ragione figurare in questo elenco, come quello che conserva inalterato l'accento originario. È noto inoltre che uno de' valori più caratteristici de' suffissi secondarii *-yo-*, *-iyo-*, *-īyo-*, come derivatori di aggettivi, si è quello di esprimere il concetto di possesso, di discendenza ed altre maniere di appartenenza (cfr. Brugmann, Grdr. II 118 e Lindner, Ai. Nominalb. l. cit. al qual proposito agli esemplari addotti dal Wheeler, si potrebbero aggiungere: *pitriya-s*: πάτριο-ς, *áçvya-s* : ἵππιο-ς e *mártya-*: *μόρτιο- in. ἀ-μβρόσιο-ς ecc.) e che con questo valore si trovano volentieri in fine de' composti possessivi 2), come ben si vede da composti come: ὁμο-γάστρ-ιο-, ἐννεά-βο-ιο-, κυανο-πρῴρε-ιο-,

---

1) Parmi opportuno ricordare che già il Meyer in KZ. XXII 397 poneva senza esitazioni ἐτεό- accanto a *satyá-*. Ma in KZ. XXIV 243, mentre pone correttamente -κενεό-: *çūnyá-*: disgiunge poi *satyá-* da ἐτεό-, che vien fatto risalire ad ἐτεϝό-, sempre a causa del celebre cipr. ἐτεϝανδρω dell' armilla. E così fanno anche gli altri citati dall' Ascoli alla n. 3 a p. 54 della Lettera Glott., a' quali sarebbero ora da aggiungere il Brugmann, in Morph. Unt. II 185 n. e lo Schmidt in KZ. XXXII 333.

2) Il fatto fu già avvertito dallo Schröder che, parlando de' composti che aggiungono un novello suffisso in fine del secondo membro, avverte che « wohl aber haben andere Suffixe ein adjectivisches Gepräge: so das *io* » ecc. Cfr. üb. die form. Untersch. der Redeth. p. 349 e cfr. pure l' accurato elenco de' composti omerici, risultanti dall'unione di x + subst. « mit Zutritt eines neuen Suffixes » op. cit. p. 358-541. In quanto al valore di questo suffisso che s'aggiunge al composto esprimente (almeno originariamente, in virtù della natura sua, e non del suffisso) il concetto di appartenenza, cfr. gli esemplari: scr. *çre'shtha-tara-*, *çre'shtha-tama-* sul sup. *çre'shtha-* 'bellissimo'; zd. *vaiçtō-tema* da *vahiçta-* 'migliore', gr. ἀμεινό-τερο-ς da ἀμείνων, lat. *extrem-issimus* da *extremus*, e cfr. Bopp, Vergl. Acc. p. 42 e Brugmann, Grdr. II 56.

σκυτο-μήν-ιο-(νύξ) = ᾗ ἡ μήνη ἐν σκότῳ ἐστίν (cfr. Schaper, in KZ. XXII 518) o, meglio, confrontando ὁμο-πάτωρ, a. pers. *hama-pitar* con ὁμο-πάτρ-ιο-, ἔμ-μηνο- col scr. *dáça-mās-iya*, zd. *dasa-māh-ya-* ‘ che dura dieci mesi ’, lat. *celeri-pes* con *acu-ped-ius-* (cfr. Brugmann, Grdr. II 119, 425), scr. *daçāṅgulá* ‘ larghezza di dieci dita ’ con *sahasrāhnyá* ‘ viaggio di mille giorni ’ (Whitney, Skr. Gr.[2] § 1312 b), ovvero anche neutri collettivi come *δί-κατο-ν ‘ una ventina ’ *τετρά-κατο-ν ‘ una quarantina ’ con τετρα-κάτ-ιο- ‘ che comprende, risulta da una quarantina ’ (cfr. τήν διακοσίαν ἵππον Tuc. I, 62 ‘ cavalleria composta di duecento ’) o colle formazioni indiane in *-çat-ya-* come: *shashtrimçacchatya-* ‘ che risulta di 136 ’ (cfr. Brugmann, Morph. Unt. V 9). Ora la maggior parte degli aggettivi greci in -ιο- ritirano l’ accento quanto più è possibile (cfr. Arc. περὶ τόνων 39, 15-41, 27 e Chandler, Gr. Acc.[2] § 375), ed i pochi che deviano da questa norma, così per l’accento come pel significato, ammettono caso per caso una dichiarazione diversa (cfr. Wheeler, Nominalacc. p. 95). I composti possessivi d’ altronde, così in sanscrito come in greco sono contrassegnati dalla maggiore ritrazione d’accento possibile (cfr. Pān. VI, 1, 2. Garbe, KZ. XXIII 474, Wheeler, Nominalacc. n. 44) o, per limitarci al greco, dall’ assoluto predominio che in queste formazioni esercita l’ accento secondario. Credo quindi in conclusione che l’ accento secondario che in greco è costante nelle formazioni di cui si tratta, sia stato determinato in parte dall’ accento de’ composti possessivi, de’ quali essi a buon diritto a causa del loro significato di appartenenza potevano rappresentare l’ elemento finale ed in parte dall’ accentuazione di quegli esemplari ne’ quali l’ accento che potè parere secondario coincideva coll’accento storico della parola (cfr. ἅγιο-: *yájya* in *deva-yájya-*, πάτριο-: *pitriya-*, ζύγιο-: *yújiya-*, ἵππιο-: *áçvya-* in Wheeler, Nominalacc. p. 56). E volendo infine addurre qualche fatto analogo, ricorderemo che molti sostantivi semplici, e specialmente nomina agentis furono, a dir così, ricavati dal membro finale di un composto, sola funzione che originariamente rappresentassero (cfr. Fick, in Curtius Stud. IX 171 a proposito di -φάγος) 1).

Singolare è, p. es., in greco, fra le altre formazioni congeneri, l’accentuazione del nomen ag. κόρος ‘scopa’. Se codesta accentuazione, che è attestata solo da Esichio, è esatta, l’accento potrebbe essere stato determinato da quello del composto νεωκόρος per *νεωκορός (Wheeler Nominalacc. p. 83). Così pure il lat. *ter* ‘tre volte’ ha potuto sorgere dall’orig. **tris* solo in sillaba atona (come ben si vede, paragonando *fricare*, *tribu-s*, *tribuo* (con *i* breve), con *terg-o*, *cer-no* da *ábs-*, *dé-* + **trigo*, *cón-*, *dis-*, *èx-* + **crino*) in una locuzione come *bis aut ter* (cfr. Osthoff, Morph. Unt. IV, 2) e non è infrequente, specialmente in latino e nelle lingue romanze, il caso di un verbo che siasi definitivamente determinato in una forma fonetica, che esso potè originariamente aver assunta solo in composizione (cfr. Osthoff, ib. n.).

Tra le formazioni in *-io* degno di considerazione mi pare infine l’ esemplare γομφίο-

---

1) In questo studio del Fick (« Die namenartigen bildungen der gr. Sprache » in Curtius Stud. IX 167 sg.) mi sembra importante la dimostrazione del fatto che una sola voce possa essere il succedaneo normale di un appellativo che consisteva originariamente in due parole (p. 170 sg.), come: κύων ‘ bestia marina ’ da θαλάσσιος κύων, o βάρβαρος ‘ straniero ’ dall’omer. βαρβαρόφωνο- ‘ che rozzamente parla ’. Quanto alla figura accentuale del greco βάρβαρο-, scr. *barbára-*, che ci aspetteremmo parassitona, non vedo come possa essere dichiarata senza ricorrere alla legge dell’ Hirt. Cfr. *bàrbara* e *barbàra* ‘ balbeltante ’ e poi *barbaratā* (o *lomaçya-*), che par certo che « ursprünglich die haarige, stuppige, rauhe Aussprache des *r* bedeutete » M. Müller, in KZ. IX 453.

'dente mascellare' scr. *jámbhya* (il cui accento, come pure quello del gr. γόμφιο-, cfr. Chandler, Gr Acc.[2] § 246, non è originario, e lo stesso dicasi pure del sost. *jámbha-*, ma gr. γομφή, cfr. Meyer, KZ. XXIV 244), che non vedo considerato dal Wheeler nel luogo cit. Qui potrebbe con qualche fondamento sospettarsi che la figura parassitona greca abbia potuto determinarsi grazie allo schema -ιο cui questa voce corrisponde, da ossitonia originaria, cui ci riconducono da un lato il vocalismo della sillaba iniziale e dall'altro il significato di nomen agentis che questo esemplare rivela.

X.

Essendoci riserbato di toccare in ultimo dall'accento di alcune categorie di composti, restringiamo il nostro esame a quelli fra i composti, possessivi, de' quali il primo membro è rappresentato da' numerali *dvi-*, *tri-*, e per cui il Wheeler (Nominalacc. p. 106) non dichiara in nessun modo la differenza d'accento che è fra sanscrito e greco.

Sarà bene intanto premettere che qui si tratta dell'accento di una determinata categoria di composti e non di questo o quell'esemplare, giacchè è noto che, quand'anche avessimo in due o più favelle (come nel fatto l'abbiamo, cfr. scr. *án-āgas*: gr. ἀν-αγές- 'senza colpa', zd. *deus-çravanh*: gr. δυς-κλεές- 'di cattivo nome' ecc., cfr. Brugmann, KZ. XXIV 33) la perfetta identità de' termini onde quest'ente lessicale risulta, non per questo si potrebbe a priori escludere che i singoli elementi di esso sieno ricomposti, seguendo l'analogia di alcuni tipi determinati, risalenti al periodo unitario, in maniera affatto indipendente, nel corso della vita individuale delle singole favelle (cfr. Ascoli, St. cr. II 10).

Lo Schröder, dopo aver correttamente notata l'affinità che corre fra *dvigu* (che egli considera come *bahuvrīhi* sostantivati, cfr. Redeth, p. 203 e *bahuvrīhi*, crede di appianare le difficoltà che l'accentuazione diversa di queste due categorie di composti presenta, supponendo che i *dvigu* (generalmente ossitoni) si sieno modellati sull'accentuazione di quelli fra i *bahuvrīhi*, il cui primo membro era un nnmerale e che assai spesso erano ossitoni (cfr. KZ. XXIV 503 n.) Viene così lo Schröder implicitamente ad ammettere in sanscrito la coesistenza di due tipi accentuati di composti possessivi (che potremmo rappresentare per *anyárūpa tricakrá*), condizionati in modo affatto costante alla natura del primo componente. Ora ognuno vede come questa ipotesi, nel modo in cui è formulata, e non sorretta da alcuna analogia in altre categorie di composti nominali, debba per se stessa e quasi a priori ripugnare. Si consideri inoltre che nei possessivi contenenti un numerale, l'ossitonia, sebbene frequente, è tutt'altro che costante e che gli stessi esemplari con *dvi-*, *tri-* nel primo membro nell' AV. accentuano il numerale (cfr. Whitney Skr. Gr.[2] § 1300 c, e la dichiarazione del fatto data dall' Hirt, Idg. Akz. p. 319), senza dir poi che il *bahuvrīhi* per la sua natura stessa, vale a dire per l' energia con cui si contrappone sia pel significato che gli è proprio, sia per la quasi costante accentuazione del primo membro (cfr. Schröder, KZ. XXIV 104, Garbe, KZ. XXIII 502, Meyer, KZ. XXIV 234) ad ogni composto immutato (cfr. *rā'japutra* 'che ha re come figli' detto di Aditi, ma *rājaputrá* 'figliuolo del re' detto degli Açvini: gr. μητρόκτονος e μητροκτόνος) accenna probabilmente ad un tipo di composizione la cui esistenza effettiva, sia nell' ordine logico che in quello accentuale, potrà bene risalire ad un periodo anteriore alla divisione delle singole favelle.

In questi composti infatti codesta accentuazione di primo membro appare in sanscrito così tenace, da aver influito notevolmente, in determinate circostanze, sul vocalismo del secondo. Al qual proposito si tengano presenti due fatti:

1. I bahuvrīhi aventi i temi *jā'nu* (γόνυ) e *dā'ru* nella seconda parte (cfr. Pān. V. 4, 129, 130) presentano questi temi, per effetto dell' accento, in forma debolissima. Così, scr. *mitá-jñu* 'che ha forti ginocchia', *ū'rdhvā-jñu* 'che ha le ginocchia in alto' *hari-dru-s* 'carcuma' *indra-dru-s*, nome d' albero; zd. *khrvī-dru* 'che ha terribili lance', *darshi-dru* 'che ha forti lance', molto probabilmente accentuati sul primo membro (cfr. Schmidt, KZ. XXV 53, Osthoff, Morph. Unt. I 210).

2. Ne' possessivi indiani formati col nome *gaús* (cfr. Pān. I, 2, 48) come: *kṛçá-gu-s* 'che ha magre vacche' *bhū'ri-gu-s* 'che ha molte vacche', *pṛ'çni-gu-*, *sárva-gu*, *rúçad-gu* ecc. l' accento del primo componente ha determinato, operando in via progressiva, lo stato debole *gu-* del tema **gou-*= scr. *go-* de' casi obliqui, dove è notevole il contrapposto fra i bahuvrīhi con accento di primo membro ed i tatpurusha ossitoni (cfr. Pān. V, 4, 92) ne' quali codesto tema appare nella forma *-gavá-* come in *adhi-gavá*, *parama-gavá* ecc. Cfr. ib. p. 54 e Kretschmer in KZ. XXXI 355, dove cita molto opportunamente il gr. ἑκατόμβη da *ἑκατόν-γϝ-α.

Onde in conclusione a noi sembra che debba apparire intrinsecamente e storicamente più verisimile l' ipotesi opposta a quella messa innanzi dallo Schröder, ipotesi che potrebbe andar formulata suppergiù nel modo che segue· I due tipi di composizione rappresentati rispettivamente dal bahuvrīhi con accento di primo membro (il possess. *twihóubito*, cit. dal Kluge in P.-Br. beitr. VI 398 resta sempre, per la famiglia germanica, un esemplare isolato) e dal dvigu ossitono sarebbero l'uno e l'altro originarii. Senonchè, nell'uso pratico della lingua, la distinzione fra il composto possessivo con un numerale nella prima parte ed il dvigu propriamente detto non riusciva, in ordine al significato, sempre perspicua; come ben si vede considerando da un lato che lo stesso esemplare dvigu ('che possiede o vale due buoi' e non semplicemente: 'due buoi') che gli Indiani assai impropriamente elessero a rappresentare l' intera categoria de' semplici composti numerali collettivi, è in realtà un composto esprimente possesso (cfr. Bopp, Vergl. Gr,[3] § 987 n.), e dall'altro tenendo presenti gli esemplari: *trirātrá* n. 'tre notti' e *trirātrá* 'che dura tre notti', *triyugá* n. 'spazio di tre età' e *triyugá* 'che abbraccia tre età' ecc. Accennano infine chiaramente ad un valoredi composto possessivo composti come: *triyojaná* 'spazio di tre leghe', *shadahá* 'durata di sei giorni', *daçāñgulá* 'larghezza di dieci dita', generalmente annoverati fra i dvigu (Cfr. Whitney, Skr. Gr.[2] § 1312 b). Non parrà quindi improbabile che alcuni fra i primi (e quasi costantemente quelli con *dvi- tri-*, dove la ragione della singolare fedeltà di questi possessivi alla figura ossitona non appare ancora esplorata), anche in ordine all'accentuazione abbiano in sancrito ceduto all'analogia di questi ultimi, come altre volte han seguito, sempre rispetto all'accento, l'analogia de' così detti avyayībhāva. Al qual proposito, sarà bene tener presente il scr. *abhi-jñú* avv. 'in ginocchio', agg. 'fino alle ginocchia' accanto a *mitá-jñu* e al gr. πρό-χνυ e la dichiarazione dell'accento di questo composto data dallo Schmidt (KZ. XXV 53). Ammesso dunque tutto ciò, si può ritenere che gli esemplari greci δίπους, τρίπους ecc. e gli altri cosiffatti si siano mantenuti fedeli alla norma accentuale originaria 1) che nel scr. stesso·ci si mostra, a dir così, ancor viva ed operosa in questi stessi esemplari, quando ricorrono nell'Atharva-Veda.

---

1) Se lo spoglio fatto da me su quello più ampio dello Schröder (che abbraccia tutti i possessivi, rispondenti al tipo num. + sost., cfr. Redeth. p. 391 e 506-515) è esatto, i bahuvrīhi omerici con δι- τρι- sarebbero 6 e quelli comuni al resto della grecità 184.

XI.

Abbiamo così indicati volta per volta i risultamenti che ci parve di aver conseguiti, senza pretendere perciò di aver dato di ogni questione una soluzione definitiva, ma colla speranza di aver almeno accennata la via che ogni ulteriore indagine potrebbe seguire. Ci pare utile pertanto far rilevare che la nostra indagine ci ha inevitabilmente condotti ad alcune affermazioni di principio, che potrebbero essere suppergiù formulate nel modo che segue:

1. Ogni processo analogico che ha luogo nel campo dell'accentuazione procede per lo più parallelo, anzi è più o men direttamente provocato da un altro processo analogico che gli corrisponde nel campo della morfologia.

2. L'accentuazione greca rivela innegabilmente una tendenza o un fatto che collo Hirt (Idg. Akz. p. 33) chiamerò «meccanico», affatto estraneo al latino ed indipendente dalla norma del trisillabismo, che consiste nel far precedere l'accento possibilmente da una sillaba lunga, come ben si vede non solo dalla legge che regola l'accentuazione delle voci originariamente ossitone con uscita dattilica, ma anche dalla predilezione pel finimento -ύ (cfr. Bopp, Vergl. Acc. § 93 e Wheeler, Nominalacc. p. 104, 119). Il primo fenomeno si rivela addirittura proto-ellenico, sebbene posteriore all'altro dell'assimilazione vocalica fra sillabe contigue, come risulta chiaro dall'esemplare: ᾽αἰολός: αἴέλουρος, sul quale cfr. Schmidt, KZ. XXXII 325.

CONTRIBUTO
ALLO STUDIO DELLA TEBAIDE
DI P. PAPINIO STAZIO

MEMORIA LETTA ALL' ACCADEMIA

NELLA TORNATA DEL 21 GIUGNO 1901

DAL

DOTTOR DE FILIPPIS GENNARO

CAPITOLO I.

Per la Storia del poema.

SOMMARIO — Edizione ed anno in cui fu pubblicato il poema — Opinione del Nohl e del Dodwel Opinione del Kerckhoff — Il passo dell' epistola a Stella — Interpretazione di esso — Critica intorno alla Tebaide da parte dei contemporanei di Stazio.

P. Papinio Stazio potè reputarsi più fortunato di Virgilio, poichè lasciò la sua opera completa, che pubblicò quando gli parve d'averla limata abbastanza 1). Alcuni hanno creduto ch'egli avesse fatto due edizioni della Tebaide; ma questo errore è derivato, come tanti altri, da una falsa interpetrazione che si è data a certi luoghi delle opere di Stazio. Il Petavius infatti, fondandosi sul verso 813 XIII del nostro poema, e propriamente sulla espressione « *coepit novam monstrare futuris* », volle vedere in quel *novam* un accenno ad un' edizione anteriore del poema. Ma fu acconciamente confutato dalla seguente osservazione del Gronovio: « *novam nihil aliud est quam recentem, calentem ab incude.* Non vi è dunqne alcuna prova che possa far credere ad una seconda edizione della Tebaide. Quest' idea, oggi abbandonata, fu, come io credo, originata dal fatto, che si sapeva per molte vie che la Tebaide era già conosciuta prima che si avesse l' edizione fatta dopo un lungo lavoro di lima.

Invece la quistione dell'anno in cui fu pubblicato il poema si è agitata fino a poco tempo fa; ed è opportuno di toccarla sommariamente per chiarire la soluzione che a noi sembra incontestabile.

Il primo a mettere innanzi la quistione fu il Nohl 2), nel 1871, in una dissertazione in cui si occupa più specialmente delle Selve. Egli dice che la Tebaide fu pubblicata poco in-

---

1) *Tebaide* XII. 810 — *Prefazione alle Selve* I e IV.

2) HERMANN NOHL, *Quaestiones Statianae*, 1871, pag. 17 e 23.

nanzi del primo libro delle Selve, cioè dell' anno 92 1), E difatti i versi 17-20 del 1° libro appariscono scritti prima dell' anno 92|93, cioè prima della guerra sarmatica, giacchè il poeta dice « *bis adactum legibus Histrum* » non, come Marziale (IX 101, 17), « *cornua sarmatici* TER *perfida contudit Histri.* »

Il Nohl poco si discosta dalla conclusione del Dodwell (1698), il quale assegna come anno della pubblicazione della Tebaide l' anno 92 e ad essa fa seguire il primo libro delle Selve 2).

Assai prima il Kerckhoff mutava del tutto la questione 3), fondandosi su di un passo delle Selve:

IV. 4, 87 segg. Nunc si forte meis quae sint exordia Musis
Scire petis: iam Sidonios emensa labores
Thebais optato collegit carbasa portu . . . .
Nunc vacuos crines alio subit nexu,
Troia quidem magnusque mihi temptatur Achilles.

Questi versi fanno parte della fine dell' epistola scritta, nell' estate dell' anno 95, all' amico Vittorio Marcello dal nostro poeta mentre si trovava in Napoli. Ora il Kerckhoff dice di non intendere come mai Stazio, trovandosi a Napoli, avrebbe dato all' amico che era in Roma la notizia ch' egli avesse pubblicato il poema, quando già da tre o quattro anni questo dovea esser diventato in Roma di pubblico diritto. E, siccome nel carme VII° dello stesso libro IV, pubblicato nel 95, il poeta dice: (v. 25-29) *Thebais tentat gaudia famae Mantuanae*, si può giustamente ritenere che il poema non era stato pubblicato da lungo tempo e quindi quasi alla fine dell' anno 94 (!), giacchè dovè passare un certo tempo perchè nella prefazione al IV libro il poeta, parlando a Vittorio Marcello dell' amico Vinio Massimo, citasse quella lettera intorno all' edizione della Tebaide che è andata perduta: « *epistulam quam ad illum de editione Thebaidos meae publicavi.*

Ed infine il Kerckhoff conferma la sua opinione dicendo, che negli altri carmi scritti in questo tempo noi troviamo delle somiglianze colla fine dell' ultimo canto della Tebaide 4).

---

1) Il libro I° delle selve non fu pubblicato prima dell' anno 92. In ciò tutti sono d' accordo, poichè, come osservò il Nohl stesso (pag. 7), nell' epistola a Stella, ad esso premessa, si fa menzione della morte di Rutilio Gallico. Ora si sa dai *fastis sodalium augustalium* che questi morì alla fine dell' anno 91 o a principio del 92. Il Vollmer ha poi mostrato recentemente come assai verosimile, che il poeta abbia pubblicato, alla stessa maniera di Orazio, quasi nello stesso tempo, i primi tre libri delle Selve ed il poema della Tebaide, cf. *P. Papinii Statii Silvarum libri herausgegeben und erklärt, Leipzig, 1898, Prefazione.*

2) Dodwell, *Annales Velleiani. Quintilianei. Statiani, 1698*, pag. 304. Ed anche, Sailer, *Stazio e la sua Tebaide, Venezia, 1886*, pag. 17.

3) Kerckhoff, *Duae quaestiones, papinianae. Dissertatio inauguralis*, 1884.

4) Ecco le somiglianze:

S. IV. 4, 89. Thebais optato collegit carbasa portu
Teb. XII. 809. Et mea iam longo meruit aequore portum.
S. IV. 7-26. Tentat audaci fide Mantuanae
Gaudia famae
Teb. XII. 816 nec tu divinam Aeneida tenta
(Sed longe sequere)

E da ciò egli conchiude: *demum intellĭgitur cur in illa epistula* (IV. 4, 87-100) *Thebais confecta et Achilleis incepta uno quasi tenore appellentur* 1).

L' argomentazione del Kerckhoff è infondata, come già apparve all' Helm 2). La sua interpretazione del passo delle Selve è monca, anzi fittizia, poichè quel luogo va considerato non frammentariamente ma nell' insieme, chè non si presta ad essere frainteso. Esso suona per intero così:

> Nunc si forte meis quae sint exordia Musis
> Scire petis, iam Sidonios emensa labores
> Thebais optato collegit carbasa portu
> Parnasique iugis silvaque Heliconide festis
> Tura dedit flammis et virginis exta iuvencae,
> Votiferaque meos suspendit ab arbore vittas.
> Nunc vacuos crines alio subit infula nexu;
> Troia quidem magnusque mihi temptatur Achilles,
> Sed vocat Arcitenens alio pater armaque monstrat.
> Ausonii maiore ducis, trahit impetus illo,
> Iam pridem retrahitque timor.

Il centro di questa dichiarazione è costituito, come a me pare, dal verso:

> Nunc vacuos crines alio subit infula nexu

Il poeta infatti stabilisce un paragone tra il passato ed il presente per dire che egli s' è accinto a cantare l' Achilleide, ma il padre Apollo chiama il suo sacerdote ad altro argomento; a cui è trasportato dall' impeto divino ma ne è allontanato dal timore. Se egli ha potuto superare l' immane lavoro della Tebaide, non spera di poter compiere il poema che ha tentato: tanto l' attrae l' argomento delle imprese di Domiziano! Ciò egli diceva ad un amico dell' imperatore, a Vittorio Marcello, al quale già innanzi aveva ricordato:

> propriis tu pulcher in armis
> Ipse canenda geres, patriaeque exempla parabis.

Già nella Tebaide, rivolgendosi a Domiziano, il poeta avea cantato:

> Tempus erit cum Pierio tuo fortior oestro
> Facta canam;

ora scrive all' amico dell' imperatore che, finita la Tebaide, mentre si accinge a scrivere l' Achilleide, sente più forte l' ispirazione di cantare le imprese del duce Ausonio e quasi, abbandonando quella, è lì lì per accingersi all' opera ma ne lo distoglie il timore.

Data questa interpretazione, mi pare che il passo addotto dal Kerckhoff non possa servire come fondamento storico a risolvere la questione della pubblicazione della Tebaide.

---

1) Kerchkoff, Op. cit., pag. 26.

2) Rodolfo Helm, *De Papinii Statii Thebaide. Berlino*, 1892, pag. 156.

D' altra parte non è da meravigliare che il poeta, in un' ecloga ad un altro amico, Vinio Massimo, che lo avea aiutato con consigli nella composizione del poema, dica: « *tenta la nostra Tebaide di raggiungere la fama dell'Eneide* », quando appunto essa dovea essere in grandissima voga, cioè due o tre anni dopo la pubblicazione. L' Helm infatti avverte che dovè passare un certo tempo tra la pubblicazione della Tebaide e quella dell'ecloga, poichè in quella il poeta scrive:

nec tu divinam Aeneida tempta,
Sed longe sequere et vestigia semper adora,

mentre in questa dice: *tentat* ecc. Là è la modestia del poeta che chiude solennemente il poema inneggiando a quella ch' era stata la sua *mamma e nutrice poetando*, qui invece il poeta stesso si mostra grato all' amico che lo avea aiutato coi consigli.

Io credo, contro l'opinione del Kerckhoff, che il passo dell'epistola ad Arrunzio Stella, la quale fa da prefazione alla Selva I, sia il fondamento più sicuro per determinare il tempo in cui fu pubblicata la Tebaide 1). Il Kerckhoff lo dice corrotto 2), ma noi rispondiamo coll' Helm, che esso non è tanto corrotto che non possiamo intendere il pensiero del poeta per ciò che ci riguarda 3). Lo riportiamo quindi come lo danno i codici: *quid enim . . . . quoque auctoritate editionis onerari, quo adhuc pro Thebaide mea quamvis me reliquerit timeo?* 4) Secondo il Kerckhoff il poeta vuol dire che, sebbene avesse finita le Tebaide, pure temeva: « *Mea autem sententia* », egli scrive, « *non dubium esse potest, quin verba* « **qui adhuc pro Thebaide mea (quamvis me reliquerit) timeo** » *de carmine absoluto, sed nondum edito recte dici potuerint* » 5).

Ma a me pare che il Kerckhoff, nell'interpetrazione di questo brano, si allontani troppo dalle parole dell'autore e voglia cercare dei cavilli per oscurare quello che a tutti è sembrato chiaro. Fino a che il poeta scrive « *adhuc pro Thebaide mea . . . . timeo* » potrei concedere, ciò che non fa l' Helm 6), che ci sia il dubbio che il poeta voglia riferirsi alla Tebaide non ancora pubblicata. Egli potrebbe scusarsi della pubblicazione della imperfetta Selva I, quando teme ancora di pubblicare la Tebaide. Ma quando aggiunge lo inciso « *quamvis me reliquerit* », solo a gran fatica noi possiamo intendere queste parole nel senso che egli *l'abbia compita*, come vorrebbe il Kerckhoff. Dicendo che la Thebaide lo ha lasciato, il poeta vuol dire che essa ormai è in altre mani, cioè in quelle del pubblico. Ciò accresceva la sua apprensione e lo faceva esitare ad assumere la responsabilità anche delle critiche che avrebbero suscitate i carmi della prima Selva, non corretti nè limati.

Noi dunque non possiamo accettare l' interpetrazione che vorrebbe dare il Kerckhoff a

---

1) Gli altri luoghi delle Selve in cui si accenna alla Tebaide non solo non si prestano ad alcuna argomentazione, ma riguardano il poema incompiuto. Cf. S. I. 5, 8; III. 2, 142; III. 5, 36; V. 3, 122 segg.; V. 3, 92 segg.

2) Kerckhoff, Op. cit., pag. 26 segg.

3) Helm, Op. cit., pag. 159.

4) Questo passo è così ricostruito dal Bährens: « *quid enim [oportet me huius] quoque auctoritate editionis onerari qu(i) adhuc pro Thebaide mea quamvis, me reliquerit, timeo.*

5) Kerckhoff, Op. cit., pag. 27.

6) Op. cit., pag. 159.

questo passo, dal quale crediamo che si possa benissimo dedurre che, nell'anno 92, in cui esso dovè esser scritto, il poema era già pubblicato; ed il temere ancora del poeta ci prova che esso era stato pubblicato da poco tempo cioè alla fine del 91 o al principio dello stesso anno 92, come argomentava il Nohl.

Ma, prima di pubblicare la Thebaide, Stazio ne fece oggetto di pubbliche letture in cui essa fu molto bene accolta, come ci asserisce Giovenale 1). Però tutti gli scrittori del tempo non hanno lasciato giudizio nè benevolo nè malevolo intorno a questo poema che pure ebbe tanta fama; ed enche ciò che dice Giovenale non è certo un giudizio ma l' asserzione d'un fatto.

Non si dovè quindi far troppo buon viso da parte dei letterati di quel tempo, ma essi dovettero essere costretti a tacere da circostanze facili a comprendersi. Solo negli epigrammi di Marziale troviamo le linee principali d'una critica negativa, fatta tacitamente da alcuni contemporanei del poeta. E Marziale dovè riferirla solo per invidia o gelosia. Infatti, dagli epigrammi noi possiamo ricavare alcuni canoni artistici, che ci provano esservi allora in Roma una corrente letteraria che non poteva plaudire al poema di Stazio. Marziale si dimostra contrario a tutto ciò che sa di dommatismo retorico e di pedanteria scolastica, così in voga ai suoi tempi nelle accademie e nelle scuole (I 36). Egli non approvava nè partecipava a quell' ammirazione inconsciente di tutto ciò che sapesse di antico nell'arte e nella letteratura (V 10-56. VIII 69. XII 91).
Inoltre ci fa sapere come ai suoi tempi tutto quello che era dotto e difficile ad intendersi fosse tenuto in gran conto (X. 21) e si lodasse più il frastuono delle epiche trombe (VIII. 3), strombazzanti argomenti mitologici vuoti d' interesse (X. 4), che una poesia breve 2), modesta, ma che dicesse molto ed in cui si riflettessero il pensiero ed i costumi del tempo (VIII, 3). E tra questi argomenti privi d' interesse egli annoverava senza dubbio anche la Tebaide 3).

Se dunque il poema di Stazio trovò opposizione, come l' autore stesso ci afferma 4), essa non è da attribuirsi, a mio giudizio, soltanto a Marziale e all'invidia di lui, ma dovè partire da una più o meno tacita corrente letteraria che Marziale seguiva.

Ma quello era il tempo in cui i libri, di qualunque valore, prendevano gran voga, purchè avessero delle protezioni 5). Stazio non ne fu privo, nè del resto gli mancavano i mezzi per acquistarne. La gloria e la fama del padre, le poesie d'occasione, che gli procuravano l'amicizia di alti ed illustri personaggi 6), il favore dell' imperatore che a sua volta gli procacciava quello delle scuole e di tutto il popolo cortigiano 7) contribuirono massimamente alla celebrità ed alla buona accoglienza fatta alla Tebaide. Specialmente poi non

---

1) *Satira* VII. 82.

2) Sulla brevità dei componimenti Marziale insiste molto; cf. III. 1; II. 1, 77; VII. 85; IX. 51.

3) *Epigramma* X. 4.

4) *Teb.* XII. 818 segg.

5) MARZIALE, III. 2; IV. 86; V. 5, 6, 80; VII. 97; VIII. 82.

6) RÜDIGER, *Quibuscum viris fuerit Statio poetae usus, consuetudo, familiaritas, Marburgi Cattorum*, 1887 — FRIEDLANDER, *Die Gönner und Freunde des Martial und Statius in « Darstellungen aus der Sittengeschichte Roms »*, pag. 445. Cf. anche: VERHALTNISS (di Stazio) *zum und Aristokratie*, Op. cit., pag. 396.

7) NISARD, *Études sur les poets latins de la Decadence.*

è da tacere un amico del nostro poeta, che riguarda molto da vicino la Tebaide, cioè Vinio Massimo, uomo non poco famoso e non poco influente allora in Roma 1). La Tebaide dunque trovò già gli animi di molti disposti ad accoglierla, ed è così che si chiarisce anche, a mio giudizio, l'epiteto di *amica* datole da Giovenale 2).

CAPITOLO II.

Critica e Argomento della Tebaide.

SOMMARIO — Argomenti epici nell' età argentea e propriamente al tempo di Domiziano — Argomenti epici del nostro poeta — Scelta dell' argomento della Tebaide — Il modo sbagliato con cui il poeta lo trattò.

Dalla pubblicazione passiamo alla critica del poema e all' argomento di esso.

Il genere epico nell' età argentea della letteratura romana, e specialmente ai tempi del nostro poeta, come ci lascia comprendere anche Giovenale parlando delle recitazioni 3), fu uno dei generi più coltivati ed ebbe gran voga nelle scuole, in cui primeggiava lo studio delle opere di Virgilio 4). In tutto il periodo argenteo questo genere di poesia conservò sempre quel carattere scolastico nazionale per cui, come osserva il Comparetli, ebbero i Romani speciale tendenza 5). E l' Haube, in un breve ma erudito lavoro intorno all'epica di questo tempo, conchiude con queste parole: *Niemals aber ist eine derartige Epik in so Kürzer Zeit in solcher Fülle und Verhältnissmässiger Vollendung hervorgetreten, als in der unsrigen, so dass, wie die echt römische Skulptur in ihr zur glücklichsten Entfaltung kann, das silberne Zeitalter der römischen Litteratur die Blütezeit auch des nationalrömischen Epos gennant werden kann* 6). Ma l' epica di argomento mitologico, di argomento greco di origine, regge sempre al confronto, sia per la quantità che per il valore della produzione, coll' epica nazionale 7).

Già Virgilio avea scelto l' argomento del suo poema in quel ciclo di racconti mitologici, che avevano una relazione con la tradizione di Roma, e con lui, come ben si esprime il Manzoni, la pianta era morta dopo aver portato il suo fiore immortale 8). La fusione mirabile tra la mitologia e la storia di Roma, da cui doveva nascere un' armonia meravigliosa, l'avea saputo intuire soltanto il poeta mantovano, ed egli solo la seppe compiere. Continuarono nell' età argentea parecchi poeti a prendere l' argomento dal ciclo troiano ma con poca fortuna; mentre a mano a mano, accanto ai loro poemi, si faceva strada un' altra serie di produzioni epiche, in cui, mantenendosi vivi i canoni dell' arte virgiliana, si faceva, come dice l' Haube, rivivere quel periodo dell' età eroica a cui apparten-

---

1) FRIEDLANDER, Op. cit., pag. 457.
2) *Satira* VII. 82.
3) *Satira* I, 162-164.
4) FRIEDLANDER, Op. cit., pag. 405, *Einfluss Vergils.*
5) D. COMPARETTI, *Virgilio nel Medio-evo*, Cap. I.
6) O. HAUBE, *Die Epen des silbernen Zeitalters des römische Litteratur*, pag. 17.
7) HAUBE, Op. cit., pag. 3.
8) « *Del romanzo storico e in genere dei compimenti misti di storia e invenzione.* ».

nero i padri di quei duci che combatterono presso Troia 1). Così, allontanandosi sempre più dall' ideale nazionale romano, si vennero a trarre argomenti epici anche in altri cicli, e si venne ad un' epica puramente mitologica. Ora le principali cause di questo passaggio furono due: da una parte l' epica virgiliana, che era il modello ineguagliabile, il sole luminoso che avrebbe oscurato la fama di qualunque altro, produceva un certo senso di sconforto; d' altra parte non si sperava di poter risvegliare il sentimento e l' ideale nazionale in quei cuori e quelle menti aspri ed infiacchiti, senza argomenti nuovi e meravigliosi.

Venendo più specialmente a considerare la produzione che si ebbe nel genere epico nel periodo dell' impero di Domiziano, osserviamo che in questo periodo si trattarono sia argomenti del ciclo troiano, sia di altri cicli, sia argomenti nazionali romani. Il nostro poeta sceglie per il suo primo poema un argomento mitologico che non aveva nulla che fare coi destini di Roma, s' accinge nell' Achilleide ad un argomento del ciclo troiano e volea cantare, e forse avea già cominciato a farlo, un argomento nazionale nel poema *de bellis Domitiani* 2).

Ed era proprio questo il piano ch' egli delineava poeticamente nell'epistola a Vittorio Marcello, in quei versi che abbiamo innanzi riportati 3). Ma venendo al poema ch' egli compì, limò e pubblicò ed al quale é legata la sua fama, oltre che alle Selve, cioè alla Tebaide, essa rappresenta, con l' Argonautica di Valerio Flacco ed un poema di Giulio Cereale sulla guerra dei Giganti contro Giove 4), la forma più alta dell' epica mitologica lontana dal ciclo troiano. Già poco innanzi Lucano stesso aveva cantato l' Orfeo, poema di cui Stazio fa menzione nelle Selve 5), ed un tal Codro o Cordo, vissuto al tempo di Traiano, avea celebrato le imprese di Teseo 6), ed al tempo di Domiziano, Novio Vindex cantava le imprese di Ercole 7).

Si vede dunque che Stazio, nella scelta dell' argomento, non fa che seguire e continuare un indirizzo prevalente ai suoi tempi. Ma questa scelta, opportuna e felice in relazione colla corrente dei tempi e col suo intento di farsi ascoltare ed ammirare, fu un errore di arte, se si considera il genere epico in se stesso.

Considerato dunque fuori del suo tempo, il poema deve apparire di niun interesse.

Ma non tanto nella scelta dell' argomento sta l'errore, quanto nel modo in cui il poeta lo dispose e lo svolse. Stazio, mentre nelle poesie d' occasione dà prova di avere animo poetico ed originalità di vena, per il poema che doveva immortalarlo si mette innanzi il grande modello dell' Eneide, e dà fuori un lavoro di dodici canti, diviso in due parti eguali, facendo cioè in modo che nei primi sei canti si narrino minutamente gli errori degli Argivi, come nel poema virgiliano quelli di Enea, e che l' arrivo si compia nel settimo canto, come nell' Eneide, e negli altri si descrivano le lotte intorno a Tebe, come in quella l'imprese compiute dopo il desiderato arrivo alle bocche del Tevere. Ora questo schema, secondo il quale egli volle trattare il suo argomento, lo costrinse a deviare. Egli avea scelto

---

1) O. Haube, Op. cit., pag. 15.
2) Vollmer, Op. cit., pag. 15.
3) *Selva* IV. 4, 87 segg.
4) O. Haube, Op. cit., pag. 15.
5) *Selva* II. 6, 59.
6) O Haube, Op. cit., pag. 14.
7) *Idem*; ed anche *Selva* IV. 6.

nel ciclo dei racconti tebani, di cui ci fa una mirabile sintesi nei versi 3-15 del canto primo, la parte più bella, più meravigliosa, più degna di poesia, giacchè canta:

> Fraternas acies, alternaque regna profanis
> Decertata odiis, sontesque evolvere Thebas
> Pierius menti incidit calor.

Anzi impone un limite all' argomento del suo poema:

> limes mihi carminis esto
> Oedipodae confusa domus.

Ma l' imitazione del poema virgiliano gli fa oltrepassare il limite e lo fa incorrere nell'errore. Fino al IV° canto noi seguiamo il racconto; ma quando, per imitare Virgilio 1), il poeta si dilunga coll'episodio d' Issifile (V. 28 segg.) e quello di Archemoro (V. 493 segg.), colla descrizione dei funerali e dei giuochi che occupa tutto il sesto canto, ci sentiamo sbalzati in un ambiente diverso e non vediamo più alcuna relazione col racconto che egli si era proposto 2).

L'errore della scelta dell'argomento non è dunque così grave, quanto quello dell' imitazione troppo pedissequa del modello virgiliano. Non tutti gli uomini d' ingegno sanno sottrarsi al gusto corrente ed alla sua tirannia. Ai tempi di Stazio era grande il numero di quelli che non riconoscevano i poeti viventi e lodavano soltanto gli antichi 3). Ora il nostro poeta, che teneva molto alla fama ed alla gloria, non potè fare a meno di imitare gli antichi, e specialmente Virgilio, anzi qua e là volle confessare apertamente il suo modello, e chiude così l' episodio di Opleo e Dimante:

> Teb. X. 447. Forsitan et comites non aspernabitur umbras
> Euryalus Phrygiique admittet gloria Nisi.

Da ciò che abbiamo detto intorno alla natura dell' argomento del nostro poema ed alla maniera con cui fu trattato, possiamo conchiudere che, se la Tebaide non si lascia leggere, la colpa non è di chi la trascura 4), non è neanche del poeta, ma in gran parte dei tempi che richiedevano quegli argomenti. Stazio ha la colpa di essersi lasciato troppo trasportare dalle tendenze del secolo, come si vede anche dalle Selve, e di aver dispersa così tutta la sua energia. Io credo cioè che sia avvenuto al poeta per la Tebaide quello che gli avvenne per le Selve, secondo l' opinione di Francesco Leo, cioè che, bramoso di fama e di gloria com' era, si lasciò guidare dal gusto dei contemporanei più che dal suo ingegno 5).

---

1) Deipser, *De Papinio Statio Vergilii et Ovidii imitatore*, 1881, pag. 35.

2) Ed il poeta stesso se n' accorge e ripiglia così il racconto, al canto VII°:

> Atque ea cunctantes Tyrii primordia belli
> Iuppiter haud aequo respexit corde Pelasgos
> Concussitque caput.

3) Marziale, VIII, 69.

4) Vitelli e Mazzoni, *Manuale della letteratura latina*, pag. 433.

5) F. Leo, *De Statii Silvis*, Gottingae, 1893.

CAPITOLO III.

L' età di Stazio riflessa nella Tebaide.

Sommario — L'argomento di questo capitolo — Riflesso dei costumi romani contemporanei nella Tebaide — Accenni ad avvenimenti storici — Altri riferimenti alla vita dei tempi — La leggenda della conversione del poeta — Conclusione.

In questo capitolo noi ci proponiamo di esaminare alcuni legami che ci è parso di trovare tra il poema e il tempo in cui fu composto, legami che in certi punti quasi conferiscono ad esso una certa aria di modernità, che fa evidentemente a cozzo coll' argomento mitologico. Fin negli scolii di Lattanzio si trova qualche vaga osservazione di tal genere, e qualche altra sporadicamente si è fatta sino al secolo scorso. Ma nel nostro il Welker più minutamente osservava nell' argomento della Tebaide delle differenze e delle piccole invenzioni, che mostrano lo sforzo del poeta ad avvicinare l' argomento che tratta, come l' insigne studioso del ciclo epico si esprime, ad una *moderner und Römischer Eigenthümlichkeit* 1). Dopo di lui il Bibbeck ha accennato solo di passaggio a qualche avvenimento contemporaneo che Stazio lascia intravedere o riflette nel suo poema 2). Più recentemente poi il Miedel, parlando degli anacronismi, ha notato ciò che riguarda i costumi romani. Senonchè a lui importa provare, senza distinzione di tempo, che certi costumi non erano dell' età in cui il poeta vuol trasportare il lettore 3); mentre il compito che noi ci proponiamo è quello di esaminare la relazione tra la Tebaide e l'ambiente in cui essa fu composta.

Il poeta mette innanzi agli occhi alcune scene quali le vedeva ai suoi tempi, altre volte allude più o meno sensibilmente ad uomini o avvenimenti contemporanei, altre volte fa considerazioni morali, istituendo paragoni per cui si trasporta nella vita moderna. Tutto questo però non ha unità; tutti questi riferimenti alla vita dei suoi tempi non sono frequenti e danno al poema il carattere nazionale moderno in pochi punti. Noi cercheremo questi luoghi ed avvaloreremo la nostra ricerca per mezzo di confronti con le selve stesse e con le opere di scrittori contemporanei.

Cominciamo dall'esaminare alcune scene descritte dal poeta secondo i costumi romani dei suoi tempi, costumi ch' egli ha riprodotto qua e là anche nelle Selve. Tale è innanzi tutto la descrizione dei funerali di Archemoro (Teb. VI. 27-248) la quale, sebbene imitata da quella dei funerali di Pallante (Eneide XI. 40-200), è condotta con elementi che sono il risultato dell'osservazione diretta del poeta o, come dice il Ribbeck, *mit einer Umständlichkeit.... als obeiner offlzieller Berichtèrstätter die Exequien eines regierenden Hauptes zu schildern* hätte 4).

L'argomento luttuoso non è raro nella poesia di Stazio ed egli stesso lo asserisce (II. 1, 31 segg. — V. 5, 38). Nella Tebaide questo argomento è trattato con una certa origina-

---

1) Welker, *Kleine Schriften*, pag. 397 segg.

2) O. Ribbeck, *Geschichte der Römischen Dichtung*, III. 232 segg.

3) I. Miedel, *De anachronismo qui est in P. Papinii Statii Thebaide et Achilleide* 1891-92.

4) Ribbeck, Op. cit., pag. 239.

lità; poichè il poeta ci fa una descrizione minuta delle costumanze funebri dei suoi tempi 1). I funerali di Archemoro sono eseguiti con gran lusso. La descrizione del *torus*, su cui è deposto il bambino (56-66), sebbene imitata da Virgilio, consta di alcuni elementi che il poeta trasse dai costumi dei suoi tempi. Esso è abbellito di serti e di fiori, come il poeta stesso ci dice anche nelle Selve (cf. III. 3, 37; V. 1, 212), non che impregnato d' aromi, costume comunissimo anche in quei tempi, come rileviamo da numerosi luoghi delle Selve (cf. V. 1, 210; II. 1, 157; 6, 85; III. 3, 33) 2). La parte superiore è coperta di porpora (cf. II. 1, 159) oro, gemme, e vi è posta una figura allusiva alla morte del bambino 3). Ed oltre le vesti, le armi e gli altri ornamenti vi aggiunge il poeta anche i trastulli seguendo fedelmente il costume dei Romani antichi.

Nè la *pompa funebris* che Stazio ci descrive (113 segg.) è diversa da quella che egli doveva osservare in Roma. Il corteo presso i Romani si apriva con suoni e si adoperavano le *tubae* che erano suonate dai *siticines* 4). Stazio però, qui, conforme al costume, non menziona la *tuba* ma la *tibia* (cf. Lattanzio al v. 114 5), e Servio al v. 139 del canto V dell'Eneide). Dopo (119 segg.) il poeta accenna senza senza dubbio ai *munera feralia* che si portavano nelle esequie (cf. S. V. 1, 209) 6) ed ai *tituli*. Bisogna però chiarire che cosa fossero questi titoli che il poeta menziona, poichè parrebbe che egli, trattando di un bambino e non di un duce, non potendosi riferire al costume romano di portare dei *tituti* su cui erano scritti i nomi delle nazioni vinte, abbia mutato questo costume, trasportandolo ai singoli duci che accompagnavano il feretro 7). Noi crediamo invece di ricorrere ad un'interpretazione differente, giacchè il poeta avrà voluto riferirsi al costume che si aveva nelle esequie famose di portare i quadri delle famiglie più illustri, e specialmente di quelle con cui il defunto era legato in parentela 8). Ed infatti, al v. 246, il poeta, descrivendo i giuochi, fa comparire le immagini degli antenati che innanzi non avrebbe nominate nelle esequie. Egli ce le fa comparire, fedele al costume, su carri, giacchè dice *invehitur* (247) ed in seguito (260) *vehitur*, dove devesi sottintendere *vehiculo* 9).

Finalmente si dà fuoco al rogo, e qui il poeta si riporta ad altri costumi contempora-

---

1) Friedlander, Op. cit., *Der Luxus der Todtenbestattungen*, pag. 112-113.

2) *Idem*, *Verschwenduug von Wohlgerüchen*, pag. 114.

3) *Idem*, *Scheiterhaufen*, pag. 115. Cf. anche *Selva* V. 1, 230-235.

4) Marquardt, *Das privatleben der Romer I. Ordnung des Leichenzuges*, pag. 341. — Persio (III. 103) ci descrive a larghi tratti le esequie presso i Romani :

Hinc tuba, candelae, tandemque beatus alto
Compositus lecto crassisque lutatus amomis
In portam rigidus calces extendit, at illum
Hesterni capite induto subiere Quirites.

5) R. Iahnke, *Lactantii Placidi qui dicitur Commentarios in Statii Thebaida*, pag. 305.

6) Cf. anche II. 1, 157 e II. 6,85.

7) I. Miedel, Op. cit., pag. 51.

8) Friedlander, Op. cit., pag. 113 — R. Iahnke, Op. cit., pag. 311 v. 246 « *series antiqua parentum maiorum imagines proferri significat velut ad miraculum spectantium quia moris fuit, ut in funere praeferrentur, ut Horatius epod.* VIII 11 sq. « *funus atque imaginès ducant triumphales tuum* ».

9) Friedlander, Op. cit., pag. 113.

nei. Ci rappresenta il costume di fare alcune evoluzioni militari (*decursio funebris*), costume osservato nelle esequie imperiali 1).

La *decursio ex sinistro ordine* fatta in segno di lutto è rappresentata nei versi 119 segg.; quella *ex destro*, in segno di gioia e ringraziamento 2) nei versi 206 segg. Dopo nove giorni dalla cremazione (*novemdial*), il poeta fa seppellire le ceneri del fanciullo in un tempio grande e meraviglioso (220 segg.), il che è un'invenzione 3) che risponde al tempo in cui egli viveva, quando il culto per i morti diede occasione di costruire mausolei ed anche edifizi in forma di templi 4).

Come tutti i poeti epici e seguendo il costume, frequentissimo nell' età imperiale, di bandire spettacoli pubblici in occasione della morte di persone care 5), Stazio introduce nel suo poema una lunga descrizione dei giuochi fatti in onore di Ofelte o Archemoro (227-950). Intorno a questo tratto della Tebaide il Weber annota: « *in descriptione ludorum Statium agonem aliquem sui aevi cum adulatione Domitiani respexisse* », mentre lo Scaligero dice che Stazio non fece che ripetere il certame descritto da Omero con altre aggiunte poco felici. Certo non possiamo negare che Stazio ebbe presente la descrizione omerica, ma neanche si può negare ch'egli tenne presenti i costumi dei suoi tempi. Questo si vede bene nella descrizione della lotta (825-910), in cui sono solo dei ricordi, specialmente di frasi ovidiane 6), e nella descrizione della gara del disco (680-732) a cui Omero appena accenna (IL. XXIII. 826 segg.) e che, sebbene manchi nell'Eneide, tuttavia il poeta ha imitata solo formalmente da un altro luogo di Virgilio, come mostra il Müller 7). La descrizione infatti che il nostro poeta fa di questi due giuochi è così particolareggiata che bisogna credere che Stazio non prendesse dagli altri che l'esempio, ma che del resto egli descrivesse quello di cui era stato spettatore. E l'età in cui egli visse offrì spettacoli numerosissimi di giuochi, di cui era gran parte l' imperatore 8) ed ai quali non rimanevano estranei gli scrittori del tempo. Marziale compone un *libellus de spectaculis* e Giovenale lamenta che i giuochi del circo formavano parte essenziale della vita del popolo romano 9). Ed anche il nostro poeta non manca di accennare a quest' ardore del popolo nei versi 227-229 con cui incomincia la descrizione dei giuochi:

> Iamque *avidum* pugnas visendi vulgus inermes
> Fama vocat, *cunctis arvis ac moenibus adsunt*
> *Exciti.*

Ed anche nella descrizione degli altri giuochi, in cui il poeta imitò più da vicino Omero

---

1) Guhl e Koner, *La vita dei Greci e dei Romani*, II, 485.

2) Kirchmann, *De funeribus Romanorum*, Lugduni 397.

3) Pausania narra di aver visto il tumolo di Ofelte; dalle sue parole pare che fosse molto semplice: II. 15, 3.

4) Friedlander, Op. cit., pag. 119.

5) *Idem*, Op. cit., pag. 113.

6) Deipser, Op. cit., pag. 39.

7) Edizione della *Tebaide*, pag. 265.

8) Svetonio, *Domiziano*. Cap. IV.

9) *Satira* X 78 segg.

e Virgilio, notiamo delle differenze dovute all'influsso dei tempi. Mentre Omero ci rappresenta una corsa di bighe, Stazio ci rappresenta una corsa di quadrighe (347 segg.) 1), ed in seguito (480-81) ci descrive anche la quadriga come la vedeva ai suoi tempi. Ci presenta inoltre il circo romano con le due mete (329), fa assistere ai giuochi, come abbiamo detto innanzi, le immagini degli antenati (246), fa interrogare la sorte (367 segg.), costume introdotto negli agoni al tempo degl'imperatore 2). Il segnale della corsa è dato dalla *tuba* (382) (cf. Servio ad Aen. V. 113) e le quadrighe percorrono più volte il campo; di poi il poeta aggiunge (442) *et iam pulvere quarto* ecc.

Ora noi sappiamo che gli *spatia* da percorrere erano sette, ma da Domiziano furono ridotti a cinque perchè si facessero cento *missus* 3).

Forse anche a questo si è attenuto il poeta dicendo *iam pulvere quarto*, perchè evidentemente vuol dire che si era già quasi vicino alla meta, come Virgilio anche dice *iamque fere spatio extremo* (327).

Si vede dunque che il poeta anche nella descrizione dei giuochi si attiene ai costumi dei suoi tempi.

Un'altra scena poi ch'egli ci presenta con costumi romani contemporanei descritti anche nelle Selve, è quella delle nozze delle figlie di Adrasto (II. 214 segg.). Il volgo in gran folla sta innanzi alle porte del re circondato dai *proceres* messi per ordine (233 segg.), (cf. l'epitalamio a Stella). La casa, come in un giorno solenne, è adorna di fiori e si fanno sacrifizii agli dei da tutti i convitati (244 segg.), (cf. Selva I. 2, 231 e Giovenale Satira VI. 227). Intorno alle vergini argolidi si raccolgono le madri e le incoronano, secondo il costume tramandatoci da Festo, il quale scrive : *corollam novam nuptam de floribus verbenis herbisque a se lectis tulisse.*

Nella descrizione del banchetto che Adrasto imbandisce a Polinice ed a Tideo (I. 514-556), sebbene il poeta, si vuole, abbia tenuto presente la Tebaide di Antimaco 4), tuttavia egli guardò i costumi dei ricchi dei suoi tempi, presso i quali viveva, anzi noi sappiamo da lui stesso, che si è trovato presente alla mensa di corte 5). Ci parla dunque dell'affaccendarsi dei ministri (515), di che il re si compiace (524), del tumulto prodotto nella reggia (616), dei tori tinti di porpora e sonanti di oro (517). Il re splende sopra *superbis stratis* ed i giovani convitati *discumbunt* 6).

Le mense poi sono due (519), una per le vivande ed un'altra per le tazze 7); e sono rotonde, (Servio ad Aen. I. 723), adorne di *aulee* (518); la sala è illuminata da lucerne pensili (521) (cfr. Servio ad Aen. I. 723 e Petronio 30).

Come si vede nella rappresentazione di certe scene, e per lo più quelle comuni della vita, il poeta rimane sempre in certo modo attaccato ai costumi dei suoi tempi.

---

1) *Virgilio* è più originale giacchè ci rappresenta una regata; il nostro poeta ne imita tutto ciò che può.

2) Svetonio, *Nerone*, Cap. XXI.

3) *Idem*, *Domiziano*, Cap. IV.

4) Helm, Op. cit., pag. 7.

5) *Eucharisticon ad Imp. August. Germanicum Domitianum.*

6) Gli eroi d'Omero seggono a mensa; ed Atheneo, parlando dello stesso banchetto di Adrasto (XI pag. 459), dice: παρὰ τῷ Ἀδράστῳ καθίσαντες οἱ ἀριστεῖς δειπνουσι.

7) Cfr. Varrone, *De lingua latina*, V. 118.

Ma non mancano, come abbiamo detto in principio, altre relazioni tra il poema ed i tempi in cui fu composto, ad alcune delle quali ha già accennato il Bibbeck 1). Tra queste sono da annoverarsi gli accenni che spesso il poeta fa alle relazioni tra l'impero ed il popolo dei Sarmati. Questo popolo, con cui l'imperatore Domiziano fece guerra, dovè molto far parlare di sè ai tempi del nostro poeta, e questi ne fa spesso menzione anche nelle Selve 2). Nè tacciono anche Marziale 3) e Svetonio 4). Ora nella Tebaide, oltre che esplicitamente (I. 19), non manca Stazio di accennare spesso a questo popolo. Esso è un popolo che stanca perfino Marte (III. 227), crudele, avido, insidioso, tanto che Tideo, dopo le insidie tesegli da Eteocle, a cui era andato ambasciatore, dice:

III 353. Melius legatus adissem.
Sauromatas rabidos.

Questo passo trovo che ha un certoriscontro con una notizia riferitaci da Svetonio. Il biografo narra: (*Domitianus*) *expeditiones partim sponte suscepit, partim necessario. Sponet in Cattos, necessario unam in Sarmatos, legione cum legato simul caesa* 5). Che il poeta non abbia voluto accennare anche per bocca di Tideo, come fa per i Sarmati e la guerra e il trionfo di Domiziano, a qualche avvenimento simile?

Ma vi sono altre relazioni colla vita romana di quei tempi, alle quali il poeta pare che sia indotto quasi senza volerio. Spesso, ascendendo a considerazioni morali 6), egli fa il paragone colla vita dei suoi tempi. Così, dopo che ha narrato il modo come avvenne il nefando fratricidio, osserva:

Omnibus in terris scelus hoc omnique sub aevo
Viderit una dies, mostrumque infame futuris
Excidat et *soli memorent haec praelia reges.*

E forse anche la coscienza del suo imperatore non era tanto libera, se prestiamo fede a Svetonio 7)! Ma già prima il Poeta ha fatto un'altra osservazione sull'odio tra Polinice ed Eteocle: egli lamenta che un tale odio debba aver luogo per così piccola cosa, qual' era Tebe (*nuda potestas: pauper regnum*) e quando non vi era tanta ricchezza e splendore (I. 144 segg.), ricchezza e splendore ch'egli ci descrive anche nelle Selve (IV. 2, 18 segg.) e che ci descrivono i suoi contemporanei Giovenale (Satira XIV 86 segg.) e Marziale (XIV 94 e 109). Allude anche alla circospezione degl' imperatori (147 segg.), per il qual luogo basta confrontare Svetonio nella vita di Tiberio (Cap. XXIV).

Nello stesso canto il poeta ha un' altra riflessione sul mormorare della plebe contro la tirannide e sul costume proprio di tutti i popoli, di aspirare sempre a nuovi governanti (I.168 segg.). Introduce a parlare uno sconosciuto malcontento del goveruo (171 seg.), e

---

1) O. Ribbeck, Op. cit., pag. 241.
2) IV. 7, 49; III. 3, 171; V. 2, 136; IV. 1, 39; IV. 3, 136; VI 128.
3) VIII. 15, 5.
4) *Domiziano*, Cap. VI.
5) *Idem*, Cap. VI.
6) Quanto al fine morale nella *Tebaide* vedi Sailer, Op. cit.
7) *Domiziano*, Cap. III.

l' osservazione che gli fa fare in ultimo del suo discorso racchiude un' allusione appena sensibile al popolo romano (I.196 segg.).

Nel libro III poi, parlando degli apparecchi fatti dai vati Amfiarao e Melampo, il poeta fa come una parentesi in cui inveisce contro il desiderio degli uomini di voler conoscere il futuro, donde l' investigazione delle viscere e del volo degli uccelli, l'astrologia e la magia da cui erano funestati i suoi tempi (551-565). E finisce coll' inveire contro questi anche più aspramente di Giovenale (VI-554), poichè tale tendenza di conoscere il futuro era molto pronunziata nell' età imperiale 1) ed ai suoi tempi in ispecial modo, come apprendiamo da Svetonio 2). E le osservazioni del biografo trovano una riconferma negli scrittori contemporanei (cfr. Giovenale, VI 385-412; 542-556; 569-591). Ora questa tendenza è rappresentata largamente nella Tebaide. Nel libro I (342-708) troviamo menzionati moltissimi prodigi astronomici, e moltissimi riti, di cui Giovenale e Svetonio ci fanno testimonianza, sono descritti nel II 257 segg. III 467 segg. IV 934 segg. VIII 434 segg. X 570 segg.

Ma ci colpisce specialmente un' osservazione del poeta riguardante più da vicino le credenze religiose e propriamente i sacrifici (II. 246). Parlando egli dei sacrifizi che si facevano per le nozze delle figlie di Adrasto, dice:

> Hi fibris animaque litant, hi caespite nudo;
> Nec minus auditi, si mens accepta, merentur,
> Ture deos,

Osservazioni di tal genere troviamo, è vero, nelle satire di Persio (II. 7, 62 segg.) e di Giovenale (XI 111-116; XIII) ma il nostro poeta non vuol ritornare, come Giovenale, alla purezza della Roma antica, all' idolo rozzo ma sincero di Giove, ma fa appello all' età dell' oro (III-551 segg.); il suo sacrificio non è una *nivea* agnella, nè un fiero vitello che mostri l' ubertosità dei pascoli del Clitummo, nè il farro di Persio, ma basta il nudo cespite ed un pò d' incenso, *si mens accepta*. Ci pare dunque di non sbagliarci affermando, che la maniera di sentire la religione nella Tebaide di Stazio è un pò diversa da quella che si osserva nelle opere dei contemporanei, anche contrarii alle tendenze dei tempi.

Se anche questo abbia contribuito alla formazione della leggenda sulla conversione di Stazio non posso affermare con certezza. Niente di più facile che qualche cosa sia stata notata tra il furore di studiare i classici con intenti cristiani, a cui la Tebaide non si dovè sottrarre, giacchè lo studio di essa non fu, come per altri libri, abbandonato nel periodo della bassa latinità e del medio evo 3). Specialmente potè colpire quel tratto del libro III (551-565) ove il poeta canta che vorrebbe ritornare al *primo tempo antico*, come Virgilio, e lamenta i pregiudizii in cui si avvolgeva la religione dei suoi tempi. Ed il nostro Alighieri, che trovò la leggenda già formata, non sapendo spiegarsi la diversità tra i sentimenti dell' autore e la materia del suo poema, ebbe quasi ad intuire il lato debole della leggenda (Purgatorio, Canto XXII). Ma senza addentrarci più oltre in questo campo, ritorniamo al nostro argomento per conchiudere che, sebbene la Tebaide sia un poema mitologico, tuttavia qua e là si scorgono dei riflessi della vita dei tempi in cui il poeta visse.

---

1) Friedlander, Op. cit., pag. 522 segg.

2) Domiziano. Cap. XV e XVI.

3) Valmaggi, *Rivista di Filologia ed istruzione classica* XXI. *Stazio nella tradizione letteraria latina e basso-latina.* Fasc. 7°, 9°, 10° e 12°.

CAPITOLO IV.

Sul testo della Tebaide.

SOMMARIO. — La tradizione manoscritta ed i criterii della critica del testo. — Osservazioni critiche ad esso.

Il testo della Tebaide, attraverso la pleiade dei manoscritti, arrivò ai nostri tempi molto più incerto di quel che si crede 1). Uno dei più insigni filologi che si siano accinti allo studio di esso, Otto Müller, aprendosi la via attraverso la farragine dei codici, riesce a trovare la fonte da cui essi derivarono. Prima dei tempi dello scoliasta, esistettero del testo della Tebaide due recensioni discordanti tra loro, l' antichità delle quali ci è attestata da Servio e Prisciano. Dell' una troviamo esempio nel codice Puteano, dell' altra nel Bambergense, appartenente anch' esso, come il Puteano, al secolo X. Da questi derivarono tutti gli altri codici medievali; quelli anteriori al secolo XII seguirono il Bambergense, quelli invece composti nel secolo XII o XIII (poichè il Puteano, dopo essere stato lungo tempo ignoto, pare sia venuto in luce in questo tempo) attinsero al Puteano o ad un altro codice simile 2). Ed il Kohlmann, nell' ultima sua edizione critica 3), ha riattaccata la sua opera a quella del Müller rimasta incompleta, mantenendo il criterio generale di lui ed aggiungendovi lo studio di altri codici, come il *S. Germanensis* ed il *Gudiano* ch' egli pone accanto al Bambergense 4). Ma ciò non toglie che, quando questi codici discordino tra loro, bisogna rivolgersi a tutto il resto della tradizione medievale e cercare di discernere attraverso quei manoscritti la vera lezione. Il Müller infatti è d' opinione che gli scolastici del medio evo qua e là intravidero per congettura il vero, se non per caso pervenne loro dai margini di un tal codice che egli suppone simile al Bambergense, un codice che avrebbe accolto in sè le varianti del Puteano, e da cui, oltre che dal Bambergense, derivarono i codici anteriori al secolo XII. Noi fra i codici del medioevo aggiungiamo un codice della Biblioteca Nazionale di Napoli che non si trova menzionato altrove, pur essendo uno dei più antichi 5).

L' incertezza poi che in parecchi punti del nostro poema deriva dall' esame dei codici rende necessario il ricorrere anche ad altri criterii che menino a risultati diversi da quelli avuti precedentemente. Già l' Haupt accennò al bisogno di seguire una nuova via e si rivolse contro l'audace e più o meno infondata critica precedente 6). Il poema infatti per se stesso, cioè per la sua lunghezza e per essere in certi punti vuoto d' argomento, per

---

1) HAUPT, *Opuscolo* III, pag. 128.

2) O. MÜLLER, *P. Papinii Statii Thebais et Achilleis*, Lipsia, 1870 — Vedi la Prefazione.

3) *P. Papinii Statii Achilleis et Thebais*, r. Phil. Kohlmann.

4) *Idem*, Vedi Prefazione, pag. 8. 9.

5) Esso è uno dei manoscritti che l' umanista Seripando raccolse nei suoi viaggi e portò nella città di Napoli. Il IANNELLO (*Catalogo dei manoscritti della Biblioteca Nazionale di Napoli*) lo fa rimontare al secolo XI o XII, ma certo dai suoi caratteri pare non tocchi il XIII secolo.

6) HAPUT, *Opusc.* III, pag. 128.

non lasciarsi facilmente comprendere con uno sguardo generale e per la difficoltà ed oscurità d' interpretazione, si prestava a facili congetture d' interpolazioni ed emendazioni. E se consultiamo per poco le diverse edizioni che ne furono fatte fin dal 1472 1), noteremo una tendenza negli editori e studiosi, quasi direi, vandalica, che raggiunse il colmo nell'edizione ove sono le note del Guiet e del Peiared 2).

Molto più discreto fu Gaspare Barth, il quale, si può dire, gettò le basi dello studio delle opere di Stazio 3). Sebbene, o per mancanza d' indagini e criterio storico, o perchè l' interpretazione gli sembrasse strana ed oscura, credette molti luoghi del nostro poema interpolati 4). Toccò quindi anche al Müller liberarne il testo da tutti gli errori della critica anteriore, ritornando alla tradizione manoscritta; ed alla critica più recente, rappresentata in gran parte dal Kohlmann 5) ed anche dall' Imhof 6), completare l' opera di questi e correggere molti errori in cui era incorso. Ma anche questa ha tralasciato o ha voluto sostenere alcune cose che non doveva, come osservano il Vollmer 7) e l' Helm 8).

L'ultima edizione, dunque, della Tebaide presenta ancora un largo campo alle osservazioni critiche, di cui noi daremo un saggio. Ma prima daremo esempio di qualche osservazione fatta da altri che noi crediamo inesatta.

Il Müller dichiara interpolati i versi:

VI, 541 segg. Nota parens cursu, quis Maenaliae Atalantes
Nesciat egregium decus et vestigia cunctis
Indeprensa procis? Onerat celeberrima notum
Mater et ipse procul fama iam notus inermis
Narratur cervas pedes inter aperta Lyaei
Tollere et emissum cursu deprendere telum.

perchè, secondo lui, il poeta fa confusione tra Atalanta Arcade e Atalanta Scenide, e perchè vi sono molte ripetizioni oscure ed indegne del poeta 9). Ma il Kohlmann ha ritenuto nel testo questi versi, il che non è sembrato esatto all'Imhof il quale li dichiara spurii perchè, egli dice, il poeta non poteva adoperare l'interrogazione retorica *quis nesciat* quando egli pel primo ce l'ha detto (IV - 309) 10).

Ora noi osserviamo che sia le ragioni del Müller sia quella dell' Imhof sono eviden-

---

1) *Operum Statii Princeps Editio* 1472 o 1470.

2) *Edizione del Maroll*, Parigi, 1658.

3) *P. Papinii Statii, Opera cum animadversionibus G. Barthii*, (1665).

4) Su tale fondamento è proceduta fino ad un certo tempo la critica del testo del nostro poema e si sono avute le edizioni del Lemaire, Dübner e Queeck.

5) Il Koestlin voleva porre a base della critica del testo delle opere di Stazio il criterio dell' allitterazione e dell' assonanza, criterio poco soddisfacente, come si può vedere leggendo il suo saggio di emendazioni nel *Philologus* XXVII.

6) A. Imhof, *Lied von Theben deutsch mit gelegentlichen sachlichen und Kritischen Erläuterungen*, 1885 e 1889.

7) *Rheinisches Museum* 1896 Vol. 51 — Edizione critica, v. Prefazione.

8) Helm, Op. cit.

9) *Edizione critica*, pag. 260.

10) A. Imhof, Op. cit., Vol. I, pag. 139.

temente insufficienti. La confusione tra le due Atalanta, notata sin negli scolii di Lattanzio 1) e che il Moerner attribuisce alla negligenza del poeta 2), io credo non vi sia affatto, poichè il poeta non ha attribuite ad Atalanta Menalia qualità speciali dell'altra tranne che nell'espressione « *vestigia cunctis indeprensa procis* », prerogativa che neanche era esclusiva all'altra Atalanta 3) Non poteva quindi per questo il Müller escludere questi versi dal testo, nè l'altra sua ragione è più degna di nota, giacchè nel poema troviamo non poche parole ripetute a brevissima distanza 4) E neanche ha ragione l' Imhof sostenendo l'interpolazione poichè in vari punti del poema noi troviamo che Stazio ripete la stessa cosa quasi dimentico che l'abbia già una volta detta (cfr. VI 356 e VII 707 ; IV 214 segg. e VI 304 segg. VII 262 e XI 32 segg.) Anzi notiamo che in questo punto nè la ripetizione, nè la forma in cui essa è fatta è senza ragione, perchè prima (IV 309), solo per incidenza e trasportato dall'impeto della narrazione, il poeta ha parlato di Atalanta, qui invece ha bisogno di parlarne di proposito per celebrare le lodi del figlio.

Mostriamo ora come ingiustamente dal Kohlmann si noti qualche interpolazione. Così quella al verso 31 del IV libro. Il poeta ci descrive la partenza dei guerrieri argivi dai loro cari e termina:

28 tamdemque relicti
31 Stant tamen et nota puppim de rupe salutant 5)

Così dai codici Gudiano, Bambergense ed altri è stato tramandato a noi questo passo, così avrà dovuto leggerlo lo scoliasta nel secolo VI, poichè annota la frase *de rupe salutant* 6). Ma il codice Puteano omette del tutto il verso 31 e fa seguire al — *tamdemque relicti* i versi:

29 Stant in rupe tamen fugientia carbasa visu
30 Dulce sequi patriosque dolent crebrescere ventos.

Il Kohlmann, ed anche precedentemente il Müller, hanno seguito quest'ultima lezione, ma dubitano sulla genuinità del verso 31 7) riconosciuta dall'Imhof 8). L'Helm pone di nuovo in campo la quistione per conchiudere che è difficile scegliere tra le due lezioni se non si segue l'opinione propria o il senso. Preferisce soltanto la lezione degli altri codici perchè ha poca fiducia nel codice Puteano 9).

Ora noi osserviamo che il fatto stesso che tutti i critici hanno trovato più o meno argomenti per preferire ma non per escludere l'una o l' altra lezione è un indizio che esse

---

1) Cfr. R. Iahnke, Op. cit., 1898, pag. 325.

2) Moerner, *De Papinii Statii Thebaide Quaestiones* ecc. Regimonti, 1890, pag. 14 segg. — Egli però è riuscito poco felice nella ricerca degli errori di negligenza commessi dal nostro poeta.

3) IX-613 e 616. Cfr. anche Lattanzio al v. IV. 309, *Ediz.* di Iahnke. Cfr. Heyn, *Observationes ad Apollodori bibliothecam,* pag. 269.

4) Cfr. Lehanneur, *De Statii Vita et operibus.* Rupellae, 1878, pag. 139. Del resto il criterio delle ripetizioni fece già cattiva prova al Markland nelle emendazioni delle selve (Cfr. Schrader, *Animadversiones ad Musaeum,* Cap. 13.

5) I numeri sono quelli dell'edizione del Kohlmann.

6) R. Iahnke, Op. cit., pag. 120.

7) Cfr. le due edizioni critiche.

8) Cfr. Op. cit., Vol. I, pag. 11.

9) Helm, Op. cit., pag. 126 e 116.

debbano forse stare insieme per completarsi a vicenda. Ed invero nei versi di ambedue le lezioni niente vi è che non possa attribuirsi a Stazio; che anzi troviamo dei punti di riscontro tra questo luogo ed altri (cfr. S. V. 2, 5; Teb. V, 481 segg. VII 143 segg.). Quindi per noi questo luogo è semplicemente corrotto, e la quistione si riduce all'ordine da dare a questi versi, il quale crediamo debba essere il seguente:

28 tandemque relicti
29 Stant tamen et nota puppim de rupe salutant,
30 Staut in rupe tamen fugientia carbasa visu,
31 Dulce sequi patriosque dolent crebrescere ventos 1)

Infatti sin dal secolo X le due lezioni si trovano insieme confuse ed i versi così ordinati: 28, 29, 31, come si può rilevare dal codice Roffensis, dal Colbertino (XIII sec.) dal Rehdigerano (XIV sec) 2) e dal codice della biblioteca Nazionale di Napoli che è a questi due ultimi anteriore. Inoltre, in tutti questi stessi codici il verso 30 è segnato a margine da mano più recente e dopo il verso 29, dal che si deduce che esso fu aggiunto dopo, secondo la lezione sbagliata di altri codici 3) e da mano inesperta. Ora quest' aggiunzione nei codici più antichi è poco posteriore alla scrittura del codice Roffensis 4). Quindi bisogna ammettere che il codice in cui fu commesso lo sbaglio di avere invertiti i due versi che cominciavano alla stessa maniera sia esistito poco dopo il secolo X a cui il Roffensis appartiene. Ora questo codice con uno sbaglio materiale suppone quello in cui i versi non erano invertiti, il quale sarà stato per lo meno dello stesso secolo 5). Quindi si vede che questa lezione unica, che secondo noi è la vera, ha tutta una tradizione manoscritta presso a poco antica quanto le lezioni del Puteano, e del Gudiano e Bambergense. Io credo dunque che essa sia esistita anche prima e che la separazione di quei versi sia avvenuta o in questi stessi codici o nelle due diffeлenti recensioni da cui essi derivarono. Potè infatti benissimo il verso 29 essere omesso per la somiglianza col 30 che incomincia ugualmente, come il fatto stesso che ci sia stato un' omissione degli altri due versi (30-31) può essere una prova che quell' altro doveva precederli, giacchè essi, considerati superficialmente, dovettero sembrare una ripetizione del verso precedente. Questo è più probabile di quello che suppone l' Helm, che qualcuno, offeso dalla brevità del verso 29, lo abbia quasi sdoppiato negli altri due coll' intento di dichiararlo, ed anche di quello che suppone il Müller, che questo verso sia stato fatto da uno studioso che volle rendere più conciso e vario il concetto dei versi 30 e 31.

---

1) Da questo punto distinguiamo i versi coi numeri da noi dati.

2) KOHLMANN, *Edizione critica*, Prefazione, pag. 10, MÜLLER, *idem*, pag. 132.

3) Nel codice Leindese troviamo infatti i versi così malamente ordinati:

tandemque relicti
Stant in rupe tamen fugientia carbasa visu
Stant tamen et nota puppim de rupe salutant,
Dulce sequi patriosque dolent crebrescere ventos.

4) MÜLLER, Op. cit., pag. cit.

5) Nel codice *Cantabrigense*, o per tradizione o per correzione posteriore e casuale, troviamo i versi nell' ordine che proponiamo — Cfr. MÜLLER, Op. cit., pag. cit.

L' una e l' altra lezione per noi hanno un che di monco; mentre, combinate, ci danno un passo uniforme, compatto e non indegno di Stazio.

Il Kohlmann, ed anche prima il Müller, crede interpolati i versi 79-83 del libro VI, che chiudono la descrizione dell' apparecchio del letto per il fanciullo Archemoro, ucciso dal serpente. Questi versi, che io invece credo semplicemente corrotti, sono i seguenti:

> Spes avidae! quas non in nomen credula vestes
> Urgebat studio cultusque insignia regni
> Purpureos sceptrumque minus? cuncta ignibus atris
> Damnat atrox, suaque ipse parens gestamina ferri,
> Si damnis rabidum queat exsaturare dolorem 1).

Non conosciuti, a quanto pare, dallo scoliasta 2), nella più antica tradizione manoscritta si trovano riportati al margine, nel codice napoletano si trovano già nel testo. Non trovo alcuna ragione che possa spiegare quest' inserzione, ed al contrario mi spiego la loro omissione nel testo dei codici più antichi per il senso oscuro che derivava dall' esser questi versi corrotti. Così, come si trovano nei codici, non si può negare che inceppano la narrazione del poeta e sono di un senso molto oscuro. Non s' intende l' espressione in *nomen credula* a quale soggetto sia riferito nè, sottintendendo *mater*, si comprende l'*ipse parens*. Ma a queste difficoltà ha già accennato l' Helm, il quale però non ci dà che due probabili modi di emendazione e interpretazione tra i quali non sa scegliere 3).

Noi diciamo invece che questi versi dovevano formare un sol periodo, corrotto in seguito perchè si volle riconoscere nelle parole *quas non in nomen...... urgebat* la forma interrogativa, A ciò dovè indurre anche la lezione *avidae* che non poteva collegarsi che a *spes*, e fu vista nell' espressione *spes avidae* un' esclamazione. Ma se seguiamo, come fa il Müller, la lezione del codice Bambergense, *avide*, si riconosce che *spes* è soggetto di *urgebat*, che il *non* va riferito al *credula* che accorda con *spes* ed il *quas* è relativo anticipato riferito a *vestes*. Ciò ha osservato anche l' Helm, ma, non essendo riuscito a spiegarsi chiaramente il luogo, ha cambiato strada non so con quanto fondamento. Egli non supera la difficoltà di *non in nomen credula* ed è da essa che dipende l' oscurità del luogo. Queste parole sono corrotte: *non in nomen credula* dovea essere *non in omen credula*, e tale corruzione facilmente poteva accadere anche per l' altro *in nomen* del verso 77. Così emendando, il *non credula in omen* va riferito logicamente a *mater* sottinteso, e questo riferimento in forma d'inciso non ha nulla più di oscuro. Infatti, il poeta ha accennato più volte al costume delle madri di lavorare le vesti per i loro figliuoli (VIII 565 segg. IX 694); e che non fosse la madre credula negli auspicii annunzianti la morte del figlio ci è attestato anche da lui nello stesso canto (64 segg. e 138 segg.). Così si viene a chiarire anche un' altra difficoltà ed a dimostrare falsa la lezione *ipsa parens* per *ipse parens*. Non essendo il riferimento alla madre che incidentale, il soggetto principale resta quello ch' era innanzi, cioè il padre che, *atrox*, destina tutto alle fiamme ed *egli stesso* vi getta il suo scettro, il che va d' accordo con ciò che il poeta dice al verso *193*.

---

1) Vedi l' edizione del Kohlmann.
2) R. Iahnke, Op. cit.
3) Helm, Op. cit., pag. 138 segg.

Anche questo passo dunque io credo non si possa espungere quando sia così emendato:

Spes avide quas non in omen credula vestes
Urgebat studio cultusque insignia regni
Purpureos sceptrumque minus, cuncta ignibus atris
Damnat atrox, suaque ipse parens gestamina ferri,
Si damnis rabidnm queat exsaturare dolorem.

Due altre interpolazioni, nello stesso libro VI, dipendono dalla difficoltà dell' interpretazione. Interpreteremo per sommi capi tutto l' episodio, che è quello dei funerali di Archemoro, sia per mostrare che non c' è ragione d' interpolare quei due passi, sia per chiarire alcuni punti oscuri osservati recentemente 1).

Dopo d' aver rappresentata la costernazione nella reggia del padre del fanciullo, Licurgo, il poeta canta:

Parte alia gnari monitis exercitus instat
Auguris aeriam truncis nemorumque ruina
Montis opus cumulare pyram, quae crimina caesi
Anguis et infausti cremet atra piacula belli.

Qui si crede che il poeta intenda parlare d' una sola pira e non di due; l' una per bruciare il corpo del fanciullo, l' altra per le vittime. E sebbene egli, dopo la descrizione del lavoro fatto per tagliare le selve e i boschi, dica:

Iamque pari cumulo geminas, hanc tristibus umbris
Ast illam superis, aequus labor auxerat aras;

pure si dubita: Erano le are due pire? Non è da ammettere, come negli scolii 2), che oltre le due pire, fossero costruite anche due are simili ad esse? Oltre che questo sarebbe, come nota già l' Helm, contrario all' uso dei poeti, noi aggiungiamo la testimonianza di Servio il quale ci fa sapere che spesso le pire aveano la forma di are, per la qual cosa spesso erano designate con tal nome 3). Le due espressioni *pari cumulo* ed *aequus labor*, da cui è derivata l' interpretazione contraria, si riferiscono alle due pire tra loro paragonate, cioè esse furono costruite eguali in tutto.

Il lavoro per costruire queste pire ci é descritto dal poeta nei versi 90-117, prima dei quali, al margine dei codici più antichi (Puteano, Bambergense e Gudiano) si leggono due altri versi che il Kohlmann, come già avea fatto il Müller, ha espunti, I versi sono:

His labor accisam Nemeen umbrosaque Tempe
Praecipitare solo lucosque ostendere Phoebo.

---

1) Helm, Op. cit., pag. 115 segg.
2) R. Iahnke, Op. cit.
3) Servio, *Ad Aen.* VI-177.

Gli altri codici riportano nel testo questi versi e noi crediamo, anche per ciò che si è visto innanzi, che la divergenza fra i più antichi esemplari e quelli venuti immediatamente dopo, non basti a dichiararli interpolati. Non deve poi far meraviglia se in apparenza sembra che dicano la medesima cosa, giacchè essi rappresentano l' anello di passaggio dalla narrazione alla lunga descrizione che segue, di cui sono come l' introduzione o la traccia. E l' Helm, che ha voluto spiegarne l' interpolazione, dubita egli stesso di ciò che dice 1).

Dopo la *pompa funebris* si passa ai sacrifizii, e nella descrizione di questi non mi pare sia anche da dubitare, come fa l' Helm, intorno al numero delle pire ed all' identità con quelle nominate innanzi. Difatti qui l' una è chiamata *rogus*; ed è senza dubbio quella pira dedicata agli dei infernali (*ferat haec quae dignia umbra*) di cui ci si parla innanzi (119): infatti il padre vi sacrifica tutto ciò che appartiene al ragazzo e vi si compiono tutte le cerimonie in segno di lutto (213 segg.). L' altra, che riceve il sacrifizio degli armenti (221) ed è detta *alter ignis*, é senza dubbio quella dedicata agli dei superi, come prima si è detto (113), perchè vi si compiono le cerimonie in segno di ringraziamento e di gioia: soltanto è detta *ignis* perché già è fiammeggiante.

Il passaggio poi dal sacrifizio intorno all' una pira a quello intorno all' altra è così brusco che io non trovo la ragione per cui non si debbano ivi riferire quei versi esclusi da parecchi editori ed anche dal Kohlmann, ciòè:

> Multa gemunt contra raucis concentibus agri
> Et lituis aures circum pulsantur acutis
> Terretur clamore nemus; sic Martia vellunt
> . . . .
> Nube, quibus sese Mavors indulgeat armis

Essi per lo più sono riportati dopo il verso 226 dove evidentemente sono fuor di posto; andrebbero invece ben collocati dopo il verso 219, ove anche l'Helm li vorrebbe 2), e ovvierebbero così al brusco passaggio, specialmente accettando la lezione *contra* invece di *extra* come da altri si vuole. Ivi infatti li riportano alcuni codici (Gudiano, Helmstadiense e Rehdigerano) ed essi non sono, come l' Helm ci mostra, indegni del nostro poeta. Nè è da obbiettare che, mentre il poeta prima non ha fatto che menzione della *tibia*, qui invece menziona i *litui* 3), poichè egli s' è attenuto scrupolosamente al costume per cui questi non erano adoperati in segno di lutto, ma in una festa o in battaglia 4).

Ci pare dunque che non vi sia ragione per giudicarli inierpolati ma solamente spostati e che il loro posto non possa essere che dopo il verso 219.

---

1) Helm, Op. cit., pag. 143 segg.

2) *Idem*, Op. cit., pag. 112 segg.

3) Miedel, Op. cit., pag. 51.

4) Cfr. R. Iahnke Op. cit., pag. 305 v. 114. Servio, *Ad Aen.* V 169, e nella *Tebaide* XI 315; V 648 IX 724. VII. 622.

Passiamo ora a trattare di alcune emendazioni intorno alle quali la critica è ancora oscillante.

Nel terzo canto Alete, vecchio tebano, per confortare le donne e i figliuoli dei 50 uomini uccisi da Tideo, contro il quale Eteocle li avea mandati, racconta la storia di Niobe e dei suoi figli ed aggiunge:

128 Bina per ingentes stipabant funera portas

L' Imhof, colpito dal fatto che nel verso 125 del libro VI il poeta ha attribuito a Niobe, secondo Omero, dodici figli e qui invece seguirebbe il mito tebano in cui gliene sono attribuiti quattordici, vorrebbe emendare *bina ingentes*, che per lui è un errore del copista, in *bissena angentes* 1). Ma egli non ha pensato che tale errore di scrittura dovrebbe rimontare ad un tempo molto remoto, giacchè la confusione del mito fu notata già da Lattanzio 2). Noi invece non crediamo che questo verso debba emendarsi, e senza rimproverare d' altra parte di negligenza il poeta 3), spieghiamo la diversità col proposito probabile di lui di non mutare il mito esclusivamente tebano, facendo parlare Alete nella città di Tebe ed a donne tebane.

Il Kohlmann, nella sua recente edizione, ha ancora dubitato del verso I 227, giacchè scrive:

mens cunctis imposta manet

Dal maggiore o minore consenso dei codici non ci pare, come al Bury 4), che si debba dubitare sulla lezione *imposta* o *imposita*. Senza emendare, come questi fa, *cunctis* in *cunis*, crediamo che in questo verso non ci sia nulla da mutare, poichè l' interpretazione è chiarissima se si considera ciò che precede. Giove, dopo aver detto che puniva sia la stirpe degli Argivi che dei Tebani discendenti dallo stesso stipite, soggiunge:

mens cunctis imposta manet,

per dire che rimaneva attaccata, o meglio primeggiava in tutti la cattiva indole originaria. Si apre così la strada all' enumerazione delle loro scelleraggini (227 segg.).

Nel quarto canto (664 segg,) il poeta ci rappresenta Bacco che si accorge che gli Argivi marciano, attraverso la selva Nemea, alla distruzione di Tebe. I versi sono così riportati dal Kohlmann:

Isque ubi pulverea Nemeen effervere nube
Conspicit et solem radiis ignescere ferri.

Giustamente si avverte la corruzione nel secondo verso, giacchè il senso ne viene poco soddisfacente 5). Parecchi critici hanno cercato di emendarlo: il Madwig scrive *solis ra-*

---

1) A. Imhof, Op. cit., pag. 53.
2) R. Iahnke, Op. cit., pag. 306.
3) Moerner, Op. cit., pag. 15-17.
4) *Classical Review*, VII 1893, pag. 302 segg.
5) Cfr. Imhof, Op. cit., vol. I, pag. 17.

diis ignescere ferrum; il Köstlin *silvam radiis vanescere ferri.* Ma la corruzione, io credo, non poteva avvenire nè in *ferri* nè in *ignescere* poichè non ne abbiano traccia. Credo invece che sia corrotto *solem* da *sole et* per l'altro *et* ch' è innanzi, quindi preferirei emendare:

Conspicit et sole et radiis ignescere ferri.

L' Helm ha recentemente osservato che i versi

IV. 1 Tertius horrentem zephiris laxaverat annum
Phoebus et angusto cogebat limite vernum
Longius ire diem,

così come ce li dà il Kohlmann, seguendo la lezione del codice Puteano, non possono bene intendersi. Ammette quindi la lezione di tutti gli altri codici, interpretando: « *Febo rendeva più lungo il giorno ancora angusto nel tempo di primavera* (*limite verno*) » 1). A noi pare che sia da accettarsi la lezione del codice Puteano poichè il concetto di angusto si collega meglio a quello di limite che di *vernum.* E come il poeta (IV 690) dice *summo limite*, e Lucano in un frammento dell' *Iliacon* scrive:

Haud aliter raptum *transverso limite* coeli
Flammati Phaetonta poli videre deique 2);

non fa meraviglia il trovare qui *angusto...limite.* Oltre a ciò Stazio non avrebbe avvicinato così l'aggettivo e il sostantivo (*limite verno*) poichè è contro la sua indole. Per noi quindi *angusto...limite* è la vera lezione ed è un ablativo di paragone vero e proprio, dipendente da *longius*; perciò interpetriamo: « *Febo costringeva il giorno primaverile ad andare al di là dell' angusto limite* ».

Dalle osservazioni fatte in questo capitolo ci pare che risulti chiara la necessità di un' accurata revisione del testo della Tebaide, troppo saccheggiato per lo innanzi.

---

1) Cfr. Helm, pag. 133 nota — La lezione degli altri codici è la seguente:

et angustum cogebat limite verno.

2) Haube, Op. cit., pag. 12.

LA

BASE FIGURATA DI TIBERIO

MEMORIA

LETTA ALL'ACCADEMIA

DAL PROFESSORE

VITTORIO SPINAZZOLA

È un monumento assai noto; ed importante così per la storia dell' arte plastica greco-romana come per l' avvenimento di cui è la più solenne testimonianza. Archeologi ed epigrafisti ne hanno a lungo discorso, e se gli uni hanno trovato, nello spiegar gli attributi delle varie figure che circondano ad alto rilievo la base, non lievi difficoltà, gli epigrafisti si son dovuti alla lor volta arrestare dinanzi a quelle, parse addirittura insormontabili, che presenta la lettura di alcune delle parole incise nel piede di essa. Io non ne rifarò qui la lunga serie 1). Mi restringerò, invece, ad esporre quel che della sua storia

1) Alcune notizie vanno però più completamente riferite; alcuni dubbi e inesattezze corrette o chiariti; alcuni particolari aggiunti. Il primo a dar notizia del rinvenimento fu il libraio *Antonio Bulifon* nel suo *Ragionamento Intorno d'un'Antico marmo discoverto Nella città di Pozzuoli. In Napoli, 1694. Nella stamperia di Giuseppe Roselli.* Una seconda edizione del libricino comparve, non molti anni appresso, per gli stessi tipi, consacrata con una nuova dedica a milord Wriothesly Russel. Ha alcuni emendamenti e delle aggiunte: non molti gli uni nè le altre, ma degni di nota. Il Iahn (*Berichte der kön. Sächs. Gesellschaft der Wissenschaften, p. 119*) parla di una seconda edizione, apparsa « nach der Erscheinung von Gronovius Erklärung », e da lui non potuta vedere; ma deve trattarsi certamente di questa del 1698, che, però, non fa alcuna menzione della illustrazione del Gronovio. Ad una nuova edizione si accenna in un altro lavoro del Bulifon, dove si fa anche parola dei dotti che, nel frattempo, si erano occupati del nostro marmo, ma non è a mia cognizione che essa sia mai venuta in luce. « Ora abbiamo veputo » così nella *Guide des étrangers curieux etc. ecrites* (sic) *par l'Abbé P. Sarnelli etc. traduite par Ant. Bulifon, Napoli, 1702* « molti fare delle osservazioni e note sul medesimo marmo . . . .; ma essendo l'opinioni di questi alquanto differenti di quella del Sig. Bulifon *egli stà per ristampare* il detto libro con due lettere a quelli (Gronovio e Fabretti) dirette, dandoli alcuni avvisi sopra questo ». Del Cardinale *Cantelmi*, Arcivescovo di Napoli e di Monsignor *D. Diego Vincenzo Vidania* Cappellano Maggiore del Regno, che di questo marmo si occuparono col maggiore interesse, nulla resta intorno ad esso che sia stato dato alle stampe, « niuno di loro ne ha dato nulla alla luce (v. Sarnelli-Bulifon, o. c., p. 74) »; nè *Vincenzo Vidman* consigliere regio, nè il dottor *Giacinto Cristoforo* (v. la lettera che Teodoro Gronovio premette alla sua dissertazione)

più precisamente ho indagato, i punti controversi non chiariti dell' importante avvenimento, le osservazioni che un esame anche più accurato del monumento suggerisce, quel tanto di particolari plastici od epigrafici sfuggiti agl' illustri uomini che mi hanno preceduto, quanto delle città in essa raffigurate solo ora è noto, e le nuove conclusioni, cui la ricerca mi ha condotto.

---

hanno pubblicati i loro studi su questo marmo. *Lorenzo Teodoro Gronovio*, che ce ne dà notizia, ne ha, subito dopo il Bulifon, pienamente trattato, nella sua memoria *Marmorea basis Colossi Tiberio Caesari erecti Ob Civitates Asiae restitutas Post horrendos terrae tremores*, stampata la prima volta in Leyda nel *Thesaurus graecarum antiquitatum contextus ab Iacobo Gronovio*, vol. VII, p. 432-503, ed in un opuscolo a parte in Amsterdam, l'anno 1728. Egli vide e studiò il monumento ma non potè vedere egualmente tutte le epigrafi: « verum nomina urbium aut statuarum conspicere mihi non contigit: nam moles Marmoris parumper siderat sub terra .... : rectis oculis adspicio Inscriptionem, adverto AUGUSTALES non esse litteras aequas reliquis litteris, sed vegrandes et palmares: quae multum mihi profuerunt, ut in alia omnia irem ab Antonio Bulifone ». Raffaele Fabretti, riportandone le epigrafi secondo una accurata delineazione del marmo trasmessagli dall' eminentissimo Cantelmo, le accompagna con un breve comento, attenendosi in gran parte a quello del Bulifon « amici hominis explicationi » e non facendo alcun cenno della pubblicazione del Gronovio (*Inscriptionum antiquarum explicatio etc. Romae. 1699, p. 728 e sgg.*). Subito dopo, nel 1709, il Parrino ne diè notizia, dicendolo « alzato da quattordici Città dell'Asia Minore, ristorato dall'Imperatore doppo un tremuoto che danneggiolla », dove sono evidenti gli errori di stampa che mutano stranamente il senso del periodo (*Nuova Guida dei Forastieri Per l'antichità Curiosissime di Pozzuoli etc. Opera di Don Antonio Parrino etc.* presso *Don Antonio Parrino*, Napoli). Il *Montfaucon* riprodusse, poco dopo, l'incisione datane dal Bulifon, ripetendo, in gran parte, gli errori della sua interpretazione, ma sollevando pure dei dubbi, richiamando l'opinione del Fabretti e mettendo fuori qualche sua congettura (*L'antiquité expliquée etc. A Paris, 1719, pp. 192-195*). L'iscrizione principale fu pubblicata in seguito, trasmessagli da Giovanni Bernardino Tafuri, dal *Muratori*, con la lettura dell'ultimo rigo REIPVBLICAE RESTITVIT (*Inscriptionum veter. novum thesaurum etc., 1739, p. 206, n. 6*). Una breve descrizione ne diedero, nel 1754, i signori *Cochin* e *Bellicard*, che riprodussero il monumento nei suoi quattro lati (*Antiquités d'Herculanum. Paris, 1754, p. 76, tav. 28-29, 2e ed., p. 65-66*). Più lunghe ed accurate disamine, sebbene incidentalmente, ne pubblicarono, più tardi, l'abbate *Belley* in una sua *Dissertation sur l'ère de Cibyre* (*Histoire de l'Académie des inscriptions, vol. XXIV, pp. 128-133*) e il *Le Beau* nella *Quatrième mémoire sur les médailles de restitution*, dove egli tocca più specialmente della iscrizione principale (o. c. pp. 152-158). *Gerhard* (*Prodrom.* p. 24) e *Panofka* (*Abhandl. d. Berl. Akad.* 1846, p. 228) ebbero ad occuparsene. Il Canina diede le incisicni, con restauri arbitrari, dei quattro lati del piedistallo, apponendo per errore alla figura di *Aegae* la denominazione *Tmolus* (*Etruria marittima, Roma, 1846*, p. 40 e tav. III). Vedi inoltre le molte edizioni della *Guida* del *Sarnelli*, 1697 p. 66, in alcune delle quali, come in quella del 1784 fatta a spese dello Spano, manca quanto riguarda il Bulifon, pp. 34-36; le *Letters from a young painter etc. London, 1750, I, p. 100 e sg., II, p. 338* da me non potute vedere; *St. Non* (*Voy. pitt. II p. 177, 113*); *Winkelmann*, che vide la base ma ne parlò imprecisamente (*Werke II, p. 469 e sg.*; *Mon. ined. II, p. 186 e sg.*); *Müller* ed *Oesterley*, che ne diedero le incisioni (*Denkmäler alter Kunst I, 68, 376*). *Otto Jahn*, più tardi, pur non raccogliendo tutto quanto si era scritto intorno a questo argomento, ne diede un'ampia illustrazione in una sua lettura *über die puteolanische Basis* (o. c., 1851, pp. 119-151 e tavv. I, II, III

I.

La base, che è di marmo pario, misura metri 1.22 di altezza per altrettanti di lato 1), ed ha m. 1, 75 di fronte. Quattordici figure a tutto rilievo, due sul fronte, dall' una parte e dall' altra di una iscrizione a Tiberio, tre a ciascun dei lati, e le sei rimanenti nella parte postica, le girano intorno. Sono alte, quelle del fronte m. 1.10 ed 1.05 in media le altre, e dalle iscrizioni sottoposte vengono indicate come rappresentazioni di luoghi. Restaurati sono i quattro angoli inferiori della base o più propriamente dello zoccolo da cui si levano le figure; e quasi tutto il tratto anteriore di esso, per un metro di lunghezza sino al piede destro della figura di sinistra (*[magnes]ia*), è di ristauro anch' esso. L' orlo superiore è

---

e IV); *Bernardo Quaranta* accompagnò di una sua descrizione la bella incisione di *Ferdinando Mori* (*Real Museo Borbonico, Napoli, 1856*, vol. XV, tav. IV e V pp. 1-11), e Theodoro Mommsen fece seguire le iscrizioni della base (*Inscr. Neap.* 2486 e *Corp. Inscrip. latin. vol. X, 1624*) da un ampio comento (Vedi ancora *I. Overbeck. Geschichte der griechischen Plastik*, *Leipzig*, *1858 pp. 288-291*; *A. Baumeister*, *Denkmäler des klassischen Altertums*, München 1888, articolo *Personificationen in der alten Kunst pp. 1295-96*; *W. H. Roscher*, *Ausführliches Lexikon* etc. articolo dello *Steuding* sulle *Lokalpersonifikationen*, *pp. 2094-2096*; *Pottier et Reinach*, *La nécropole de Myrina*, e gli altri autori notati nel corso della memoria.

1) Fu trovata « nel mese di dicembre del 1693, mentre da alcuni fratelli di casa Migliarese si faceva in un loro edificio nell' antica Città di Pozzuoli cavare il suolo, per formare una conserva da mantenervi olio; fù dato avviso all'Eminentissimo Giacomo Cantelmo Arcivescovo di Napoli, che ivi si fosse discoverto un finissimo marmo bianco con molte statue intorno. Et essendo questi un Principe, quanto magnanimo, e pio, altrettanto Letterato, e delle Greche, e Romane memorie à meraviglia inteso, prima d'ogni altro portatosi in Pozzuoli, più volte degnò oculatamente il marmo, e le statue considerare, per mandarne forse a chiari personaggi in varie parti eruditissimo raguaglio. Per la qual cosa reso celebre questo discoprimento; spinto dalla curiosità, tosto in Pozzuoli mi condussi, e sicome fù da me osservata questa memoria essere una reliquia dell' antichità, degna in vero di lunga riflessione, cossì perche viddi il marmo, e molte delle statue di terra, e calcina incrostate verso la parte de' panneggiamenti; procurai con ogni diligenza far togliere detta crosta, per minutamente da ogni parte considerarle. Questi mostratomi un piedestallo di colonna, quadro, di palmi 4 $^{1}/_{2}$ d' ordine composito, e di quella nobil torma dal Vignola Cottigurgo nominato, riferì ivi essersi anche ritrovato, e che parimente un'altro gran marmo disotterrato si sarebbe, se dalla spesa di pochi scudi il Padrone ritenuto non fusse stato; qual cosa non senza ramarico fù da me intesa (*Bulifon.*, *o. c.*, p. 4-6) ». Il Sarnelli aggiunge che fu trovata « nel largo avanti al palazzo di Toledo, scavandosi sotto una casa de' fratelli Migliarese etc. (*ed.* del *1702* con la traduzione del *Bulifon*, p. 70) », e G. B. De Ferrari, sebbene assai più tardi, nota che « si avrebbe scavato nelle vicinanze per trovarvi la statua se non fosse stato necessario di atterrare molte case (*Nuova Guida di Napoli, dei Contorni etc... compilata sulla guida del Vasi, Napoli, 1826*) ». Fu posta nella piazza detta di Cesare Augusto, e di là, trasportata nel Museo, fu collocata nella *Galleria di Tiberio*, dove lo descrivono la Guida dell' *Aloe* (1847, pag. 242) e quella anteriore del *Pistolesi* (*Guida metodica et. Napoli, 1845*, pag. 385), che però, nello stesso tempo, lo fa comparire nella gran piazza di Pozzuoli (*o. c.* pag. 451). Donde si può inferire che non molti anni innanzi essa dovette esser trasportato nel Museo, dove

corroso, sbocconcellato, scomparso. Nel centro del piano, su cui doveva poggiar la statua è un incavo di m. 0.56 per 0.40, con due buche profonde m. 0.12: e altri quattro buchi quadrangolari limitano sul piano stesso una superficie maggiore, lunga m. 1,58, e m. 0,66 larga. Dai due buchi posteriori le cavità pei cramponi raggiungono parallelamente l' orlo posteriore della cornice, le altre due, partendo dai due buchi anteriori, raggiungono l'orlo della cornice dai due lati del monumento ad assicurar meglio nella sua lunghezza il pezzo superiore. Il Iahn chiama questi buchi pei cramponi a testimoniare, oltre il resto, che qualche cosa dovesse essere sostenuto dalla base 1); ma essi non possono dir altro se non che vi fu sul piano del dado un' ampia cornice di coronamento, del resto indispensabile, lasciando sempre dubbio se questa servisse o non da base ad una statua qualsia, e se questa fosse o meno una statua sedente. L' iscrizione, che, come abbiam detto, occupa uno dei lati lunghi della base, fra le due più grandi figure muliebri ci rivela che essa fu dedicata a *Ti(berio) Caesari, divi Augusti f(ilio), divi Iuli n(epoti), Augusto, pontif(ici maximo, co(n)s(uli) IIII, imp(eratori) VIII, trib(unicia) potestat(e) XXXII* (a. d. C. 30) dagli *Augustales* e restituita più tardi dalla *Respublica puteolana*. Le altre iscrizioni sottoposte a ciascuna figura della base, di cui due, quelle che indicavano *Sardes* e *Magnesia*, quasi del tutto scomparse, ricordano, oltre queste, le rimanenti città dell' Asia, *Philadelphea, Tmolus, Cyme, Temnos, Cibyra, Myrina, Ephesos, Apollonidea, Hyrcania, Mostene* e *Hierocaesarea*, distrutte dai tremuoti e benificate da Tiberio.

L' avvenimento, notissimo, oltre che da questa base è ricordato da molti storici latini e greci e da non pochi altri monumenti, di cui alcuni tornati alla luce in questi ultimi tempi. La gravità del flagello, che in una notte distrusse dodici città, e, assai più, la liberalità, non più in seguito mostrata, di Tiberio nel soccorrerle, fecero di esso uno degli avvenimenti più importanti e certo uno dei più favorevolmente memorabili del suo governo, poi che egli non solo volle esentarle per cinque anni dai tributi, ma vi destinò un senatore con poteri straordinarii, per esaminare i danni davvicino e ripararli, portandovi l'aiuto della sua personale liberalità 2).

---

venne dapprima situata nel *Passaggio al Giove*, come risulta da un *Supplimento all' inventario delle Statue*, che era stato fatto nel 1831, del quale non conosciamo l' anno preciso. Nel 1841 essa era già nel museo e già passata nella *Galleria di Tiberio*, dove la descrive la *Descrizione dei monumenti più interessanti del Museo Reale Borbonico di Francesco Alvino*, di cui non ho presente che la traduzione francese del 1841: *Description des monuments les plus intéressants* etc., *traduit par F. de L.*, Naples, *Impr. et papet. du Fibreno*, pag. 130, n. 437. Nell' inventario del 1849 essa prende il n. 653 (ant. 534) ed è descritta siccome innalzata a Tiberio « dalle quattordici provincie dell'Asia Minore, che vi si veggono personificate all'intorno ». Su di essa fu posto il busto laureato di Tiberio e così è rappresentata nella fotografia del tempo che noi conserviamo.

1) *O. c.*, pag. 126-127.

2) Tac., *Ann.* 11, 47: *centies sestertium pollicitus Caesar, et quantum aerario aut fisco pendebant, in quinquennium remisit..... mittique ex senatu placuit qui praesentia spectaret refoveretque.* Vell. II, 126: *Fortuita non civium tantummodo, sed urbium damna principis munificentia vindicat; restitutae urbes Asiae.* Svet. *Tib.* 48: *Ne provincias quidem ulla liberalitate sublevavit, excepta Asia, disiectis terrae motu civitatibus.* Strab., XII, VIII, 18: ἐπηνώρθωσε δ' ὁ ἡγεμών, χρήματα ἐπιδούς XIII, IV, 8: ἡ δὲ τοῦ Τιβερίου πρόνοια τοῦ καθ' ἡμᾶς ἡγεμόνος καὶ ταύτην καὶ τῶν ἄλλων συχνὰς ἀνέλαβε ταῖς εὐεργεσίαις ὅσαι περὶ τὸν αὐτὸν καιρὸν ἐκοινώνησαν τοῦ αὐτοῦ πάθους. Dion.

Gli scrittori più vicini all' avvenimento ricordano, in modo esplicito, dodici città abbattute da quel terremoto in una notte sola 1); ma di essi il solo Tacito le enumera tutte, descrivendo la strage, avvenuta nell' anno 17 d. C., e riferendo i nomi dei beneficati Sardiani, Magneti, Filadelfeni, Egeati, Apollonidensi, Mosteni, Hyrcani, e di Hierocesarea, Myrina, Cyme, Tmolo 2). Più tardi nel 23 di Cristo, si sarebbero aggiunte a queste la città di *Cibyra*, nell' Asia Minore anch' essa e la *Aegiensis* nell' Achaia, « aput Achaiam » 3). Più tardi, tra la fine del 28 e il principio del 29 sarebbe infine rovinata Efeso 4). Così che, nell'anno 30 di Cristo quando il monumento puteolano fu eretto, erano state abbattute e beneficate da Tiberio quattordici città oltre la *civitas aegiensis* dell'*Achaia,* le quali tutte sarebbero rappresentate in questa base puteolana 5).

Cass., LVII, 17: ταῖς τε ἐν τῇ Ἀσίᾳ πόλεσι ταῖς ὑπὸ τοῦ σεισμοῦ κακωθείσαις ἀνὴρ ἐστρατηγηκὸς σὺν πέντε ῥαβδούχοις προσετάχθη καὶ χρήματα πολλὰ μὲν ἐκ τῶν φόρων ἀνείθη πολλὰ δὲ καὶ παρὰ τοῦ Τιβερίου ἐδόθη etc. Oros., VII, 4: *Sane Asiae civitates, illo terraemotu dirutas, tributo dimisso, propria etiam liberalitate donavit.*

1) Seneca, *Q. N.* VI, 1, 13: *Asia duodecim urbes simul perdidit.* Plin., *Hist. nat.* II, 84, p. 200 *: Maximus terrae, memoria mortalium, extitit motus Tiberii Caesaris principatu, XII urbibus Asiae una nocte prostratis.* Solin., XL, 5: *Nusquam autem orbe toto tam adsiduos terrae motus et tam crebras urbium demersiones quam in Asia esse cladibus Asiaticis patuit, cum, Tiberio principe, urbes duodecim simul una ruina occiderint.*

2) Tac., *Ann*, *l. c.*: *Eodem anno duodecim celebres Asiae urbes collapsae nocturno motu terrae, quo improvisior graviorque pestis fuit... Asperrima in Sardianos lues plurimum in eosdem misericordiae traxit: nam centies sestertium pollicitus Caesar, et, quantum aerario aut fisco pendebant, in quinquennium remisit. Magnetes a Sipylo proximo damno ac remedio habiti, Temnios, Philadelphenos, Aegeatas, Apollonidenses, quique Mosteni aut Macedones Hyrcani vocantur, et Hierocaesaream, Myrinam, Cymen, Tmolum levari idem in tempus tributis mittique ex senatu.* Strabone ne cita solo alcune, XII, VIII, 18: Ἥ τε Φιλαδέλφεια, ἡ πρὸς αὐτῇ (κατακεκαυμένῃ) πόλις, οὐδὲ τοὺς τοίχους ἔχει πιστούς, ἀλλὰ καθ' ἡμέραν τρόπον τινὰ σαλεύονται καὶ διίστανται· διατελοῦσι δὲ προσέχοντες τοῖς πάθεσι τῆς γῆς καὶ ἀρχιτεκτογοῦντες πρὸς αὐτά. Καὶ τῶν ἄλλων δὲ πόλεων Ἀπάμεια μὲν καὶ πρὸ τῆς Μιθριδάτου στρατείας ἐσείσθη πολλάκις..... Καὶ τὰ περὶ Σίπυλον δὲ καὶ τὴν ἀνατροπὴν αὐτοῦ μῦθον οὐ δεῖ τίθεσθαι· καὶ γὰρ νῦν τὴν Μαγνεσίαν τὴν ὑπ' αὐτῷ κατέβαλον σεισμοί, ἡνίκα καὶ Σάρδεις καὶ τῶν ἄλλων τὰς επιφανεστάτας κατὰ πολλὰ μέρη διελυμήναντο. Ἐπηνώρθωσε δ' ὁ ἡγεμών, χρήματα ἐπιδούς, καθάπερ καὶ πρότερον ἐπὶ τῆς γενομένης συμφορᾶς Τραλλιανοῖς... ὁ πατὴρ αὐτοῦ καὶ τούτοις καὶ Λαοδικεῦσιν; XIII, III 5: καὶ ταύτην (Μαγνησίαν) δ' ἐκάκωσαν οἱ νεωστὶ γενόμενοι σεισμοί; XIII. IV, 8: ἡ πόλις (Σάρδεις)... νεωστὶ ὑπὸ σεισμῶν ἀπέβαλε πολλὴν τῆς κατοικίας etc.

3) Tac., *Ann.*, IV, 13: « *facta, auctore Tiberio, senatus consulta ut civitati Cibyraticae aput Asiam, Aegiensi aput Achaiam, motu terrae labefactis, subveniretur remissione tributi in triennium* ». Eus., a. Abr. 2034 (p. C. 18); Sync., p. 319 B; Niceph. Call., *Hist. Eccl.*, I, 17.

4) La data del terremoto che rovinò Efeso non è difficile a fissare, poi che, mentre di esso non si fa parola da Tacito, i cui Annali si arrestano all'anno 28, vien ricordata da questa base eretta nell' anno 30. Ove si consideri il tempo che dovette pure esser richiesto perchè la notizia, giunta a Roma, provocasse la pietà imperiale e i decreti senatoriali a beneficio suo, e quello necessario alla deliberazione ed esecuzione della base, la caduta di Efeso andrà meglio fissata verso la fine dell' anno 28 o nel principio del 29. Escluderei quindi l' anno 30. Cf. C. I. L. X, 1624, quel che ne dice il Mommsen.

5) Il numero di quattordici troviamo in Eusebio, Syncello, Niceforo, ma con alcuni errori

II.

Ma già molti anni prima le città beneficate avevano voluto in Roma pagar il debito delle loro gratitudine, elevando a Tiberio come Flegone attesta sulla testimonianza di Apollonio il grammatico, una grande statua, cui facevano corona le immagini delle città distrutte 2). Fu battuta allora, come è risaputo, una moneta, ed altre ne furono battute poi dopo di essa, le quali ci hanno conservato così il ricordo dell' anno in cui fu elevato il monumento come l' immagine dell' imperatore nell' atteggiamento in cui forse vi fu rappresentato. Una, la prima, è un gran bronzo: ha, sul diritto, la leggenda, TI · CAESAR · DIVI · AVG · F · AVGVST · P · M · TR · P · XXI e nel mezzo del campo S · C · senza alcuna immagine; sul rovescio la leggenda: CIVITATIBVS ASIAE RESTITVTIS e, nel mezzo, una statua togata sedente, con patera nella destra e scettro nella sinistra, Tiberio. La seconda e la terza, bronzi anch' esse, sono del tutto identiche alla prima, fuorchè nella *tribunicia potestas* segnando l'una la TR · POT · XXII e l'altra la TR · POT · XXIIII. Una quarta, riprodotta anche dal Gronovio e citata dal Belley, è un argento del gabinetto d'Arschot e porta, nel diritto, una testa di Tiberio a sinistra, con la leggenda TI · CAESAR · DIVI · AVG · F · AVGVST · IMP · VIII, nel rovescio, la solita statua sedente e togata di Tiberio con patera e scettro, le lettere S · e C · dall' una parte e dall' altra dell' immagine, e, intorno, la leggenda CIVITATIBVS · ASIAE · RESTITVTIS; ma essa è del Padovano, come pare, e, in i tutti casi, tale da non poterne trarre profitto alcuno. Una quinta è quella restituita da Tito, portante, nel diritto, la statua di Tiberio laureato, seduto a sinistra, con

---

incertezze, varianti. Eusebio (l. c., lezione vaticana, poi che gli altri mss. hanno *tredecim*, v. R.): « *Quatuordecim urbes terrae motu corruerunt, Ephesus, Magnesia, Sardis, Mosthene, Aegae, Hierocaesarea, Philadelpheia, Tmolus, Temnus, Cyme, Smyrna, Apollonia, Dia, Hyrcania* »; e Syncello (l. c.): τῆς μικρᾶς Ἀσίας σεισμῷ ιγ' πόλεις κατεπτώθεσαν, Ἔφεσος, Μαγνεσία, Σάρδεις, Μοστήνη, Αἰγαί, Ἱεροκαισάρεια, Φιλαδέλφεια, Τμῶλος, Τῆμνος, Μύρινα, Κύμη, Ἀπολλωνία, Δία, Ὑρκανία. Manca, così all'uno come all'altro, *Cibyra*, e compare, invece, a quel posto un Δία, che nella lezione antica di *Niceforo* si cambia in Δίακαι, mentre il numero delle città distrutte che si annunzia in principio è di tredici (ιγ'), in Syncello ed in tutti i codici di Eusebio, eccetto, come abbiam detto, il Vaticano. Ma, forse, l' introduzione di quel Δία è da trovarsi nella parola che lo precede Ἀπολλονία, lettura anch'essa errata. La forma della fonte latina, APOLLONIDEA, potette ben dare origine ad uno sdoppiamento, in cui troverebbe ragione così l'errata forma dei testi greci e posteriori latini 'ΑΡΟΛΛΟΝΙα, come l' intruso ΔΙΑ. E il numero tredici, alla sua volta, era quello consacrato da Tacito, poi che alle dodici città *asiatiche* distrutte in una notte egli aggiunse più tardi la sola *Cibyra*. Il solo Niceforo Callisto (l. c.) par che le enumeri tutte, sebbene in qualche punto scorrettamente: ἐφ' οὗ (Τιβερίου) καὶ δεκατέσσαρες πόλεις τῆς μικρᾶς Ἀσίας σεισμῷ πεσεῖν ἱστοροῦνται. αὗται δ' εἰσὶν Ἔφεσος Μαγνεσία Σάρδεις Μοστηνὴ Ἱεροκαισάρεια Φιλαδέλφεια Τμῶλος Τίμος [l. Τέμνος] Μύρινα Κύμη Ἀπολλονία [l. Ἀπολλονίς] Ὑρκανία Δίακαι χειρὶ δὲ βαρεία [l. Αἰγαὶ Κίβυρα].

2) Phleg., *De mirab.* 13 (*Fragm. hist. graec.* III, p. 621): Ἀπολλόνιος δὲ ὁ γραμματικὸς ἱστορεῖ, ἐπὶ Τιβερίου Νέρονος σεισμὸν γεγενῆσθαι καὶ πολλὰς καὶ ὀνομαστὰς πόλεις τῆς Ἀσίας ἄρδην ἀφανισθῆναι, ἃς ὕστερον ὁ Τιβέριος οἰκείᾳ δαπάνῃ πάλιν ἀνώρθωσεν· ἀνθ' ὧν κόλοσσον τε αὐτῷ κατασκευάσαντες ἀνέθεσαν παρὰ τῷ τῆς Ἀφροδίτης ἱερῷ, ὅ ἐστιν ἐν τῇ τῶν Ῥωμαίων ἀγορᾷ, καὶ τῶν πόλεων ἑκάστης ἐφεξῆς ἀνδριάντας παρέστησαν.

la patera nella mano dritta, lo scettro nell' altra , i piedi sullo sgabello , circondato dalla leggenda CIVITATIBVS · ASIAE RESTITVTIS; nel rovescio, la leggenda IMP · T · CAES · DIVI VESP · F· AVG · P · M · TR · P · P · P · COS · VIII e nel campo S · C senza alcuna immagine 1). Da esse , ove pure si voglia prestare fede all' autenticità di tutti i quattro bronzi, si può dedurre che il monumento fu innalzato in Roma non più tardi dell' anno 20 d. C., tre anni dopo la catastrofe, nel cui torno dovettero esser coniate le due prime monete, mentre l' altra fu battuta per la nuova liberalità mostrata dall' Imperatore verso Cibyra, distrutta anch'essa dal terremoto nel 23 d. C., e per l'aggiunzione, avvenuta forse insieme, della sua immagine a quelle delle altre città, nel monumento romano 2). Fu innalzato, come ben vide il Gronovio, dinanzi al tempio di Venere Genitrice, nel foro Giulio e circondato dalle immagini delle città, ch'egli aveva così beneficate. Da principio, queste dovetteso essere dodici, quante ne furono abbattute in una notte sola nell'anno 17, ma nessun dubbio che, in seguito, e in vario tempo si sieno aggiunte ad esse le altre due, Cibyra ed Ephesos, che troviamo nel nostro monumento, immagine più o men fedele di quello romano.

Il Jahn , da questo fatto, toglie argomento per metter ancora una volta in dubbio che il monumento puteolano potesse esser una copia fedele di quello di Roma. Quello era circondato da statue, cui fu possibile, in altro tempo, aggiungere e frammezzar due altre , mentre la base puteolana è sorta con un disegno bene determinato di quattordici città tutte a rilievo, come mostra , secondo lui , l' aggruppamento di esse e soprattutto il posto che occupa Efeso nel centro del rilievo postico. È dubbio anche, sempre secondo il Jahn , che la base di Pozzuoli fosse , come la romana, destinata a portare una statua sedente. Che dovesse pur sopportare qualcosa, è ben chiaro per le tracce dei cramponi sul piano superiore, e a veder suo anche sicuro ; ma la forma della base, più larga che pro-

---

1) Il Gronovio conobbe e riportò tre di queste monete, riproducendo (vol. VII, p. 447-448), sul principio del cap. II, quella di argento del gabinetto d'Arschot, con le parole del Commento ai nummi Crojani (tav. XVII, n. 12): vide presso il conte Mezzabarba la prima delle nostre monete, e notò la seconda, che segna la XXIIII potestà tribunicia (v. Mezzabarba, p. 65). Della moneta di argento il Le Beau riferì (o. c., p. 153) che esperti antiquari la ritenevano opera del Padovano, e alle tre rimanenti aggiunse l'altra, restituita da Tito, secondo una sua ipotesi, insieme al monumento di Tiberio, che l' incendio neroniano avrebbe danneggiato o distrutto (v. inoltre *Eckel*, *Doct. num.* V, p. 104 e VI, p. 192). La moneta, che indica la XXII tribunicia potestà, è dal Jahn (o. c., p. 123) riportata dal Ramus (mus. reg. Dauniae II, p. 151, 13). Il Cohen, che diffida come si sa del Mezzabarba e che pure si servì del catalogo del Ramus, non accoglie se non la moneta che segna la XXIIII tr. pot. e quella di restituzione , attenendosi ad Eckel (Cohen, Med. imp., Paris, 1859, p. 124, n. 51; p. 125, n. 57).

2) Il *Belley* (o. c., p. 130) ritiene che la moneta con la XXI potestà tribunicia dovette esser battuta allorchè il Senato decretò la statua, e che l'altra con la XXIIII potestà (giugno del '22 giugno del '23) segni la data in cui il monumento fu finito ed eretto. Il *Le Beau* (o. c., p. 153) crede anch'egli che la prima moneta fu coniata quando si incominciò a lavorare intorno al monumento, decretato dal Senato a Tiberio (a. 19 o 20 d. C.). La seconda (XXII pot. trib.), che a lui fu ignota, dovette esser coniata, seguendo il suo sistema, l'anno dopo, per ricordare Efeso, che, secondo lui e il Gronovio, fu distrutta, sulla testimonianza di Eusebio, nel 18 o 19 d. C. La terza egli la dice coniata al tempo in cui al monumento dovette aggiungersi Cibyra. Per l' erezione del monumento pone , infine , la data del 30 d. C., poi che non prima, come ricava dalla nostra iscrizione (?), fu finito il monumento, incominciato al più tardi l'anno '20.

fonda, mal si presta alla forma di una statua sedente. Si potrebbe, egli dice, pensar per poco che la statua vi fosse disposta per lungo così che il più corto fosse il lato principale; ma non può cader dubbio che il fronte del monumento sia quello dov' è l' iscrizione 1).

Tali osservazioni e conclusioni del Iahn sono in piena contraddizione con quelle del Gronovio, che proprio dalla forma della base volle inferire che la statua di Tiberio dovesse esser sedente anche nel monumento puteolano. Ma nè il Iahn nè il Gronovio hanno notata la differenza fra due serie ben distinte di statue romane sedenti, differenza, del resto, nè bene notata, nè ancora specialmente studiata nelle statue sedenti greche e romane così rispetto alle statue stesse, come rispetto ai loro sostegni. I due monumenti, d'altra parte, non furono nè potevano esser eguali. Furono, oltre che pel resto, differenti poi che l'uno fu un gruppo di statue, l' altro una unica base ad altorilievo, e dovettero forse esser differenti anche per lo spazio che ebbero a loro disposizione, per la forma del luogo dove sorsero, e pei mezzi che ad essi furon destinati. L'artista puteolano, se si sentì costretto a mantenere il numero delle città beneficate, divenute, quando egli intervenne o durante il suo lavoro, quattordici, ed a renderle con gli attributi consacrati loro dalle statue romane, dovette raggruppar queste ed esprimerle, per modestia di mezzi, dallo stesso marmo della base: e forse dallo spazio fu obbligato anche, assai probabilmente, a dar la forma che essa ha alla base, ponendo la statua di Tiberio a sedere nella sedia imperiale, non nella forma indicata dalle nostre monete, dove è richiesta una maggior profondità di lato, ma come tante altre statue sedenti, che reclamano una forma di base del tutto pari alla nostra, poi che nell' ampia sedia il corpo e le gambe si raccolgono in modo da non richiedere una grande profondità di base, soccorrendo anche allo spazio angusto della base il consueto sgabello sporgente 2). Così, dunque la nostra base puteolana, piuttosto che escludere la statua sedente, può offrirci un dato importante per determinarne meglio la forma.

Le spese furon sostenute pel monumento romano dalle città stesse, che vollero, come abbiam detto, mostrar la loro gratitudine a Tiberio. Flegone non lascia alcun dubbio su ciò ed una epigrafe greca, dal Boeckh ricollegata al nostro avvenimento, oltre ad essere una testimonianza sincrona di esso, ci verrebbe ad attestare, in modo irrefragabile il fatto, se la interpretazione della lapide non lasciasse molte incertezze.

La pietra, trovata in Sardi, ricorda una riunione di cittadini di Mostene, Cibyra, Magnesia, Hierocesarea, Apòllonidea, Hyrcania, Myrina, Temnos e di un'altra città, dimenticata. La lezione, difficilissima, è così ristabilita dal Boeckh, e l'iscrizione così corretta e supplita:

. . . .

C. I. G. II. 3450 Σαβεῖνος Μοσ[τ]ηνὸς· ἔδοξεν.
Σέλευκος Νεάρχου Κιβυράτη[ς. ἔδοξεν].
Κλαυδιανὸς Μάγνης· ἔδοξεν
Καρμίδης Ἀπολλωνίου [- - -]· ἔδοξεν.
[- - - Ἱεροχαι]σαρεύς· ἔδοξεν.
Μακηδὼν Ἀλεξάνδρου τοῦ [Ἰ]οκούνδου
Ἀπολλωνιδε[ύ]ς. [ἔδοζεν.
- - -] Ὑρκάνιος· ἔδ[ο]ξεν.
Σεραπίων Ἀριστοδήμου Μυρειναῖος· ἔδοζεν.
Διογένης Διογένους Τημνε[ί]τες· ἔδοξεν.

---

1) Jahn, o. c., p. 126-127.

2) Non così pensa il *Le Beau*, l. c.

Alla riunione, che si sarebbe tenuta in Sardi per deliberare intorno al monumento da erigersi a Tiberio in Roma, mancherebbero oltre Sardi, le città di Efeso, Philadelphea, Cyme, Tmolos, Aegae una delle quali dovette essere la patria, omessa sulla pietra, di Καρμίδης Ἀπολλωνίου.

Il Iahn, tralasciando di spiegarsi l' assenza di queste città da quelle annoverate nell' epigrafe, vuole dalla mancaza di Efeso, colpita dal terremoto sei anni dopo Cibyra, inferir che la riunione si tenesse appunto per deliberare sull' ammissione di questa città, ultima caduta, al consorzio, e sulla conseguente aggiunzione della sua alle altre statue delle città rilevate. Il Boeckh ritiene, invece, che tutte le altre città fossero nominate nel monumento epigrafico, gravemente frammentato e privo della parte superiore.

Ma, se pur la pietra di Sardi deve ricollegarsi all'avvenimonto nostro 1), assai dubbio è, dopo le scoperte venutesi facendo in alcune delle città colpite, se essa debba egualmente riferirsi al monumento di Roma o non ad alcuno dei monumenti commemorativi che si andarono erigendo sui luoghi stessi del disastro e del beneficio imperiale da tutte insieme o solo da alcune delle città beneficate, come è di gran lunga più probabile.

A Cyme, una delle dodici città, son tornati alla luce, in luoghi vicini ed in vario tempo (1881-1887), alcuni ruderi e frammenti marmorei, che, sebbene non chiaramente risulti dalla descrizione degli scopritori, pare abbian fatto parte d' un solo edifizio e vanno, secondo l' autore delle *Chroniques d' Orient*, ricollegati al nostro avvenimento 2). Erano apparse nel 1881, in alcuni scavi praticati dal Reinach presso la capanna di un Perganli, a Cyme, le costruzioni di un piccolo edifizio col pavimento di quadroni marmorei, e le basi delle colonne e gli stipidi della porta ancora riconoscibili. Un piccolo capitello ionico e un gran numero di colonne erano impiegate nella costruzione della capanna ed avevano dato le indicazioni della scoperta. Più tardi, nel 1887, a pochi metri lontano e fra altri materiali da costruzione, è toccato al signor Demostene Baltazzi di scovrire un numero rilevante di sculture assai pregevoli, appartenenti al primo secolo dell' impero, fra cui un busto virile, in cui egli vide il ritratto di Tiberio, velato come un pontefice, e, tra l' altro, diversi frammenti d' una statua d' imperatore romano, di grandezza naturale 3). Da

---

1) Non mi par possibile, pei rapporti molteplici d'indole religiosa che vi furono tra Sardi e le città nominate nell' epigrafe e pei tanti decreti di associazioni più o meno ufficiali cui essa può riferirsi, non emettere il dubbio. Nè quel che si riferisce della lapide stessa e del suo testo è tale da rassicurare, poi che nè la mancanza di una parte superiore dell'epigrafe è sicura nè la descrizione sua precisa. Vedi, inoltre, C. I. G. 3461. Λεύκιον Ἰούλιον Βοννᾶτον, ἄνδρα ἐκ προγόνων μέγαν καὶ φιλόπατρον, ἀρχιεοέα τῆς Ἀσίας ναῶν τῶν ἐν Λυδιᾳ Σαρδιανῶν, καὶ ἱερέα μεγίστου Πολιέ[ως] Διὸς δίς, ἀρχιερέα τῶν τρις[καίδεκ]α πόλεων, καὶ στεφανηφόρον, καὶ ἱερέα Τιβερίου Καίσαρος, καὶ στρατηγὸν πρῶτον δίς, καὶ....

2) S. Reinach, *Chroniques d'Orient*, p. 426-428 (*Revue archeologique*, 1888, 8, 84-86).

3) Ecco l'enumerazione di tutti i frammenti: « Il y a d'abord un bas-relief en marbre dont le fond est peint en rouge foncé: on voit au milieu un bucrâne, de part et d'autre une guirlande, sur cette guirlande un Éros endormi et un autre becquetant un cygne. Les sculptures sont parfaitement conservées et peintes de couleurs vives. Les autres objets sont en ronde bosse, à savoir: 1° un buste de femme, en marbre, de grandeur naturelle; elle porte un diadème percé d'un trou au milieu; les oreilles sont aussi percées pour recevoir des pendants; les cheveux sont ondulés et peints en rouges; le type rappelle celui des figures de Jonon; 2° un buste viril (Tibère, suivant M. Baltazzi), également de grandeur naturelle. Il est voilé un pontife; détail singulier, la

ciò è parso allo scopritore che tali sculture abbian potuto figurare in qualche *Augusteum*, e il Reinach, dalla presenza del busto di Tiberio in un tale *Augusteum*, ha ritenuto che possa esservi stato un legame tra questo e il generoso intervento di Tiberio nella calamità toccata pel gran terremoto del 17 a Cyme. Una iscrizione latina, ora ad Ali-Aga, ma trovata nello stesso posto donde provengono i busti imperiali, conferma, secondo il Reinach, la sua ipotesi. Pubblicata, nella parte più rilevante dal Mommsen, egli potette, nel 1881, aggiungere ad essa un frammentino, trovato appunto da lui nel muro *della capanna di Perganli*, e di là trasportato ad Ali-Aga, per vedere se non si aggiustasse alla iscrizione di Tiberio ivi esistente e pubblicata dal Mommsen. Con esso l' iscrizione venne a completarsi in questo modo:

TI · CAES//////
DIVI · AVG · F · DI////IVLI *n.*
*aug*VSTVS · PONTIF/////MAX *trib.*
*pot*EST · XXXVI · IM//////VII*i cos v* 1)

La data, che è quella dell' anno 34-35 d. C., è, certo, rispetto all' avvenimento e alle monete romane, se non alla erezione del monumento puteolano, un po' tardiva. Ma, se l' anno della iscrizione di Pozzuoli già ci avvicina alla cumana, altre iscrizioni dell' Asia Minore e delle città beneficate da Tiberio, scoperte non molto dopo, ci riportano appunto all' anno 34-35 ricordato nella lapide di Perganli.

---

face serait en marbre de Paros et le revers de la tête en marbre bleuâtre. Une partie du nez manque; 3° un buste viril en marbre de Paros, d'un beau caractère, d'une parfaite conservation les cheveux sont courts; grandeur naturelle; 4° un buste viril, de grandeur naturelle, très bien conservé. La tête est ceinte d'un bandeau coloré en pourpre et percé de trous; le cheveux sont bouclés; couleur rouge sur le haut de la draperie; type semblable à celui d'Apollon; 5° une statue de femme drapée, parfaitement conservée, aux trois quarts de la grandeur naturelle. La tête, en marbre de Paros, est rapportée; traces de rouge sur le chiton et de dorure sur l'himation; 6° différents morceaux d'une statue d'empereur romain, de grandeur naturelle, à savoir: les jambes jusq'au haut du genou; les brodequins historiés et peints en rouge, bleu et ocre; le bras droit levé tenant un bâton de commandement; un autre bras sans poignet, etc. 7° une jambe d'une autre statue ». Una eliotipia della testa di Tiberio, della figura muliebre e degli altri tre busti fu pubblicata dalla *Revue archéologique*, 1888, I, p. 82, e poi quale frontespizio delle *Chroniques d'Orient*, Paris, Didot, 1891, dove il Reinach (p. 477 n. 2) esprime il dubbio, che è certezza, che le quattro teste siano dei ritratti.

1) V. *Ephemeris epigraphica*, t. II (1875), p. 473 n. 1845 e t. IV (1879-1881), p. 35, n. 55, dove essa è ripetuta, evidentemente da una cattiva copia. La si dice trovata *in agro Pacha Tschiflik* e trasportata in *Myrina* (Ali-Aga). Ma *Pacha Tschiflik* è appunto a dieci minuti dalla capanna di Perganli e Myrina non fu ad Ali-Aga. Il frammentino trovato dal Reinach è il seguente:

I V I I
Λ A /
V I I

V. *Chroniques d'Orient*, p. 428.

Fu trovata dal Fontrier in Adjiler, due ore ad est di *Magnesia ad Sipylum*, e pubblicata per la prima volta nel 1886 1) una lapide, frammentata nella parte superiore e in gran parte illegibile, che lo Schuchhardt legge su di un facsimile da lui fattone nel 1887:

ΘΕΟΥΣΕ | | |
ΤΟΥΥ | | | | | |
ΙΟΥΛΙ | | | | | | |
ΣΕΒΑΣ | | | | | | |
ΕΡΙΥΣ | | | | | ΖΙ
ΚΗΣΕΞΟΥ | | | | Σ
ΛΕΑΥΤΟΚΡ | | ΩΡ
ΗΥΠΑΤΟΣΕ
ΚΤΙΣΤΗΣΕΝΙΚΑΙ
ΡΩΔΩΔΕΚΑΠΟ
ΛΕΩΝΤΗΝΠΟΛΙΝ
ΕΚΤΙΣΕΝ

e supplisce così:

[Τιβέριος Καῖσαρ]
θεοῦ Σε[βασ-
τοῦ [ὑιὸς θεοῦ]
Ιουλί[ου ὑωνὸς]
σεβασ[τὸς ἀρχι]
ερ[ε]ὺς [δημαρχ]ι
κῆς ἐξου[σία]ς
λz΄ αὐτο[κρά]τωρ
η΄ ὕπατος ε΄
κτίστης ἐνὶ και-
ρῷ δώδεκα πό-
λεων τὴν πόλιν
ἔκτισεν

Questa iscrizione ricorda, dunque, la 30ª potestà tribunica di Tiberio e risale, come quella di Cuma, all' anno 34-35 d. C. Più tardi, su di alcuni frammenti di epistilio, trovati a Nimrud-Kalessi, luogo dell' antica Aegae, ed appartenuti ad un edificio i cui ruderi ancora si scorgono nel sommo della montagna, apparve quest' altro frammento d' iscrizione, che lo Schuchhardt supplì a questo modo, sul testo della iscrizione di Mostene:

---

1) Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικῆς Σχολῆς, 1886, p. 23: *Bull. de corr. hellén.*, 1887, p. 89; *Alterthümer von Aegae*, 1889, p. 51 dove C. Schuchhardt dà un suo apocrifo, dal quale trascrivo l'iscrizione.

C. I. L. III supp. 7096: *ti. caesar divi aug. f., divi iuli n. augusto, imp. p.* |M·TR·P|*c*|OS·V·CON|DITOR VNO·TEM|*pore xii civitatium t*|ERRAE·MOTV·VE|*xatarum.*

Il monumento non può riportarsi anch' esso, come notano gli editori del *Corpus*, se non agli anni tra il 31 ed il 37: è però fuori dubbio che in quel torno di tempo, cioè alcuni anni dopo la rovina di Efeso e l' anno 30 di Cristo, risorti o restaurati nelle città distrutte dal terremoto del 17 gli edifizi sacri abbattuti, le lapidi ricordarono sulle pareti o sugli epistili la generosità dell' Imperatore, che è indicato in tutte con la forma del nominativo, come il ricostruttore, il restauratore, l' inaugurante. A Pozzuoli, invece, come era da attendersi, la formola è onoraria: sono gli Augustali, è la città che vuol ricordare l' atto memorabile, dedicando a lui il monumento. Nè il tempo trascorso dall' avvenimento a queste lapidi commemorative può recarci meraviglia, poichè non meno di 15 a 20 anni potettero esser sufficienti, perchè le case, i tempii delle città distrutte fossero ricostruiti, e si potesse chiamar Tiberio *conditor duodecim civitatium* κτίστης δώδεκα πόλεων. Chiaro è, invece, che chi pose queste iscrizioni non seppe se non di dodici città distrutte e rilevate, o che, quanto meno, furon queste le città *uno tempore* rilevate, quelle divenute famose pel grande tremuoto ed unificate per dir così nella memoria storica. Le altre due *Cibyra* ed *Efeso*, vennero in epoche diverse e con minor eco nel mondo ad aggiungersi ad esse, come tante altre in seguito di tempo, ed entrarono solo in parte nella munificenza imperiale; poi che di Cibyra lo storico non dice se non che essa fu soccorsa *remissione tributi in triennium* (il che in verità dovette parer troppo poco per una città distrutta in tal modo che l' anno della sua distruzione chiamò κτίσης quando le altre ebbero soccorso di denaro et quantum *aerario aut fisco* pendebant *in quinquennio* 1); e di Efeso nulla sappiamo dagli autori della misura in cui fu da Tiberio soccorsa. Egli, dunque, l' imperatore che ebbe una special predilezione per l' Asia (*ne provincias quidem ulla liberalitate sublevavit, excepta Asia*) 2), fu in Asia ricordato come il fondatore di dodici città non di quattordici; e ciò incoraggia anche meno a ritenere col Jahn che l' iscrizione di Sardi ricordi una riunione tenuta in Sardi per l' entrata di Efeso nel consorzio delle dodici città, che, dopo la caduta di Cibyra avvenuta nell' anno 23, sarebbero dovute esser di già tredici, quando, nel 34 o 35, in queste iscrizioni asiatiche, non ne son ricordate ancora che podici.

Il numero ufficiale e direi consolidato delle città distrutte fu dunque quello ricordato da tutti gli autori più vicini all' avvenimento, e dovette esser anche quello delle statue che circondarono il colosso imperiale in Roma. Più tardi vi si aggiunse quella di Cibyra e, più tardi ancora, quella di Efeso, che vollero anch' esse, comunque soccorse, esser ricordate in Roma, intorno al monumento dell' Imperatore, già da tempo eretto.

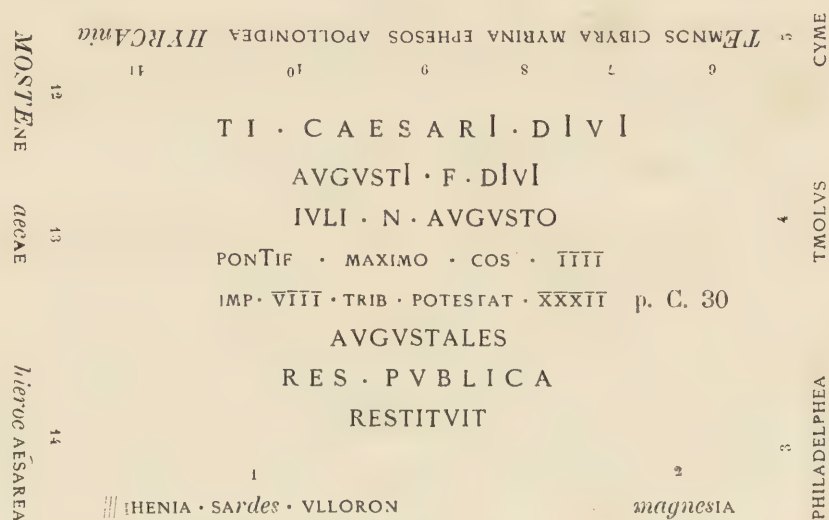
---

1) Vedi nota a pag. 6.

2) Svet., 48.

III.

Ma la base puteolana in quale anno fu eseguita ed inaugurata e da chi eretta? E se fu una copia del monumento di Roma, sino a che punto potè esserlo? Ed ha essa tracce di aggiunzioni, di modificazioni o di restauri?

La iscrizione che è sul fronte della base, cui fanno corona i nomi che son nello zoccolo, sotto ciascuna figura di città, è questa, ed è così trascritta e supplita dal Mommsen, C. I. L. X, 1624:

Il nostro monumento fu dunque eretto in Puteoli dagli *Augustales*, quando a Roma erano state le città stesse asiatiche ad elevarlo, o solo a porvi intorno le loro statue. Roma aveva in breve tempo già innondata l'Asia dei suoi negozianti, ed è risaputo che Mitridate potette in una volta sola (88 a. C.) farne uccidere centocinquantamila, abitanti l'Asia. Società di cittadini romani a noi note erano a Cyzico, Teo, *Epheso*, Tralles, Stratonicea, *Cibyra*, Apamea, Thyatira ed altre citta minori 1); e l'opera loro non dovette essere estranea alle erezioni dei tempii imperiali asiatici, come non fu estranea all'omaggio reso dalle città asiatiche in quella occasione a Tiberio in Roma, che fu, soccorrendole, assai più sapiente amministratore e politico che pietoso e liberale. Puteoli, invece, era essa stessa una città greca e mille commerci eran tra la costa asiatica e il suo porto, scalo dell' Oriente e dell' Asia Minore. Essa stessa era beneficata dai provvedimenti di Tiberio e con essa la Campania di cui era il principale emporio, come fu del resto, in quel tempo, l' emporio principale di tutta l' Italia 2). Gli *Augustales*, che vi innalzavano la base a

---

1) *Ernst Kornemann, De Civibus Romanis in provinciis imperii consistentibus. Berolini, 1892.*

2) *Beloch*, *Campanien*, *Breslau*, *1890 ed Ergänzungen etc., e. l., e. anno.* E, pei cittadini orientali di *Puteoli* ed Asiatici della costa, C. I. L. X, 3462 e passim; *Kaibel*, C. I. G. p. 199. n. 739 dove un Hermogora Μάγνης Σιπύλου.... πρωτελληνοδίκης Ολυμπίων ἐν Ἐφέσῳ; p. 201, n. 746 dove la iscrizione di un Artemidoro ricorda Pergamo, Efeso, Tralles, Sardes, Laodicea; p. 210, 766; p. 211, 77 e 773 e così via.

Tiberio, furono in Pozzuoli una classe importantissima e vi ebbero un posto eccezionale così come avevano avuto le più grandi ragioni per essere stati i primi, assai probabilmente, a costruire un tempio di Augusto e a stabilirvi il suo culto 1).

Ricorda, dunque, l'anno 30 d. C.; ma poi che la iscrizione non può segnar che l'anno in cui esso fu inaugurato, dovette la deliberazione di erigerlo e la esecuzione sua precederne di alcuni anni l' erezione, e la restituzione, di cui fa parola l'epigrafe (*Respublica restituit*), di alcun tempo seguirla.

Il monumento di Roma fu incominciato ad eseguire, come sappiamo, subito dopo la catastrofe asiana, e fu, come pare, in tal modo concepito che gli si potettero senza difficoltà aggiungere le altre due città di Cibyra e di Efeso. Quando la catastrofe di queste altre due città avvenne, l'opera immane non poteva subir mutamenti nell'esecuzione sua sostanziali come l'aggiunzione di due nuove figure, se esse non fossero state staccate dal corpo del monumento, e questo ideato come uno dei gruppi della statuaria greca ed imperiale a noi noti in cui ciascuna statua facesse parte a sè. Le parole di Flegone autorizzano in fatto questa supposizione: κόλοσσον τε αὐτῷ κατασκευάσαντες ἀνέθεσαν....., καὶ τῶν πόλεων ἑκάστης ἐφεξῆς ἀνδρίαντας παρέστησαν, gli eressero un colosso, e di ciascuna delle citta gli posero accanto l'una dopo l'altra le immagini. O quindi Cibyra ed Efeso, o, quanto meno, la sola Efeso non entrò a far parte delle città ricordate dal monumento eretto in Roma a Tiberio, o è di un gruppo che deve parlarsi, e non di una base istoriata, cui ciascuna delle città distrutte dovè contribuire ponendo la propria immagine marmorea.

La base Puteolana non potette, anche per questa come per le altre ragioni di spazio e di spesa, esser la copia fedele, come si è voluto credere, del monumento innalzato in Roma. La statua non lo fu certamente, poi che essa se, come abbiam visto in principio ne potè imitare l'atteggiamento e la linea generale, non fu ad essa simile in ogni suo particolare, e, per le dodici città, se esse furon tutte ricordate nei medesimi atteggiamenti e con gli stessi ἐπίσημα, si dovettero però alle statue in tutto tondo di Roma sostituir le belle figure ad alto rilievo che sono intorno alla nostra base. È poi difficile immaginare che il nostro monumento fosse deliberato ed eseguito nell'anno o nei due anni, al più, che potettero correre fra la caduta di Efeso e l'anno 30 ricordato dalla iscrizione, nè che la nuova rovina abbia potuto esserne il movente. Esso dovette, come quello di Roma, essere iniziato poco dopo l'avvenimento e l'annunzio della munificenza imperiale, e dopo che tra gli Augustali furon messi assieme i fondi per la sua erezione. Quando Efeso fu distrutta, che fu qualche anno prima che il monumento fosse ultimato, è difficile immaginare che l'opera si trovasse ancora a tal punto da poter tutta esser rimaneggiata e subire nell'alto-rilievo l'aggiunzione di una nuova figura, come è difficilissimo pensare che in quel breve spazio di tempo Efeso avesse deliberato di erigere fra le altre anche la sua statua in Roma nel monumento a Tiberio, e che la statua fosse stata già eseguita e che lo scultore del monumento di Pozzuoli avesse potuto farne la copia ed inserirla fra le sue figure ad altorilievo 2). Un adattamento, dunque, è dovuto esservi nel nostro monumento ed una modificazione, mentre se ne andava compiendo la lavorazione, che noi non possiam precisare del tutto, ma che è richiesto dalla brevità grande del tempo corso tra la rovina di Efeso e la inaugurazione

---

1) *Beloch*, o. c.

2) L'arte marmororia, in una città greca come Pozzuoli, allora all'apice del suo splendore dovette essere fiorentissima, come, del resto, esigevano le sue grandi costruzioni marmoree. Le iscrizioni ci hanno tramandata la memoria di alcuni marmorari (v. Beloch, o. c. p. 108 e 109).

del monumento, precisata dall'iscrizione. Assai verosimilmente, però, le due figure del fronte, più grandi e più solenni delle altre, dovettero, inizialmente, esser concepite o come rappresentazioni di virtù imperiali, la liberalità, la pietà Augusta, ad es., o come le due regioni che si volevan ricordare nel monumento a Tiberio, la Campania tirrena che lo erigeva a lui e l'Asia da lui beneficata. In tutt' i casi, lo stato del lavoro, quando la catastrofe di Efeso sopravvenne e rese necessaria l'introduzione della sua figura fra le altre colpite dal tremuoto e beneficate da Tiberio, dovette consentire le necessarie modificazioni e qualche più necessario adattamento, non gravi così le une come gli altri, dati i contrassegni dei molti culti comuni alle città colpite, e la generale concezione del monumento. Certo, alcuni indizi di ciò possono vedersi nella base. Il simulacro di *Diana*, ad esempio, che è dietro la figura di Efeso non è rilevato sul fondo ma incavato in modo incerto in esso; la figura di Cibyra, che mostra una gamba sola, la destra, e questa fuori posto, par collocata, nella parte inferiore, in modo da non disturbare un aggiustamento ben trovato e già fatto; le iscrizioni, infine, non sono certamente le originarie, ma mostrano non dubbie tracce di rescrizioni e di altra mano.

Il fatto — quale che sia la spiegazione che voglia darsene — non è stato osservato: che, anzi, della stessa restituzione del monumento nè il Jahn nè altri ha creduto di dir oltre quello che ce ne apprende la nota epigrafe. Il Jahn non dice, a questo punto, se non che « nachdem das Monument später zerstört worden war, liess die Comune es wieder herstellen » 1). Ma, poi che l'epigrafe parla di una restituzione, quando essa avvenne? e ne serba ricordo il monumento stesso? Se la base portava, prima del restauro, una iscrizione, è stata essa tutta rescritta? o qual parte di essa fu conservata, quale rescritta?

Del tempo il Jahn disse semplicemente che non può stabilirsi. Ma chiaro è senza dubbio che la rovina di un così grandioso monumento non potè esser causata se non da un forte movimento tellurico; e che i restauri alla base ed alla statua dovettero essere di gran rilievo se il Comune credè di ricordarli nella iscrizione. Sarà, quindi, assai più che logico e naturale collegar l'avvenimento al terremoto che, secondo la narrazione pliniana (epist. 6, 20), accompagnò l'eruzione ben nota onde furon distrutte Pompei ed Ercolano e che scosse, come narra Dione, tutta la Campania 2). Plutarco, anzi (de Pyth. orac. 9) parla determinatamente della rovina avvenuta a Pozzuoli ed a Cuma, περὶ Κύμην καὶ Δικαιαρχίαν, e altrove (de sera num. vind. 22) dei vaticinii intorno al monte Vesuvio e alla rovina che il fuoco porterebbe a Pozzuoli κερὶ τὸ βέσβιον ὄρος καὶ τὴν Δικαιαρχίας ὑπὸ πυρὸς φθοράν γενεσομένην. Una iscrizione infine trovata a Pozzuoli ricorda precisamente una restituzione fatta nell'anno 81 di un monumento abbattuto dal tremuoto (*terrae motibus conlapsa restituit*), ed il Mommsen non esita un momento a riferirla a quella eruzione 3).

---

1) Jahn., o. c., p. 126.

2) Τίτος τοῖς μὲν Καμπανοῖς δύο ἄνδρας ἐκ τῶν ὑπατευκότων οἰκιστὰς ἔπεμψε καὶ χρήματα ἄλλα τε καὶ τῶν ἄνευ κληρονόμων τεθνηκότων ἐδωρήσατο· αὐτὸς δὲ... ἀνέστησε... καὶ ἐκ τῶν ὑπαρχόντων ἅπαντα. E Svet., Tit. 8: Quaedam sub eo fortuita ac tristia acciderunt, ut conflagratio Vesvii montis in Campania, et incendium Romae per triduum totidemque noctes. Curatores restituendae Campaniae e consularium numero sorte duxit; bona oppressorum in Vesvio, quorum heredes non extabant, restitutioni afflictarum civitatium attribuit.

3) C. I. L. X, 1481 — Un'altra iscrizione di Pozzuoli ricorda la restituzione fatta da Vespasiano di un tempio abbattuto dal terremoto (quello dell'anno 63): C. I. L. X, 1406: *Imp. Caesar Vespasianus, Aug., pontif. max . . . . . templum Matris Deum terrae motu conlapsum restituit.*

Tito non fu meno largo coi Campani di quel che Tiberio era stato con le città asiatiche, come, oltre Dione, attesta Svetonio che parla di *curatores Campaniae e consularium numero* e di beni di defunti destinati *restitutioni afflictarum civitatium* (v. s.). In quel tempo, forse, e con queste elargizioni sovrane, fu restituito in Pozzuoli il monumento a Tiberio, di cui dovettero, per la recente rovina, richiamarsi alla memoria la generosità mostrata e i provvedimenti presi nell' eguale infortunio toccato alle città sorelle dell' Asia. E così a Pozzuoli si volle rinfrescar quella memoria come a Roma, dove, proprio in quel tempo, fu restituita la moneta di Tiberio, richiamando la celebrata antica generosità del morto imperatore accanto a quella dell' imperatore vivente, di cui la medaglia porta sul rovescio il nome: IMP · T · CAES · DIVI VESP · F · AVG · P · M · TR · P · P · P · COS · VIII, mentre sul diritto ha l' immagine di Tiberio e la leggenda CIVITATIBVS ASIAE RESTITVTIS. Anche questa restituzione è, dunque, strettamente connessa agli avvenimenti della Campania e ai provvedimenti benefici presi in quella occasione da Tito. E l'opinione del Le Beau 1) accettata dal Jahn, secondo la quale la moneta di Tiberio sarebbe stata restituita, dopo un restauro fatto da Tito al monumento delle città asiatiche rovinato dall' incendio neroniano, non ha ombra di fondamento, nè spiegherebbe l' importanza data a quel restauro, che la nostra opinione rende invece spiegabilissima e piana. Un restauro potette bene essere fatto anche in Roma del monumento a Tiberio, ma in quella occasione e per quella sola fu coniata senza alcun dubbio la medaglia.

È, dunque, per questo complesso di ragioni che all' impero di Tito e alla rovina della Campania, avvenuta pei tremuoti tra il 63 e il 79, deve collegarsi la restituzione del nostro monumento, che la iscrizione ricorda.

Questa iscrizione non è rescritta. E i due righi che parlano della restituzione — RESPVBLICA RESTITVIT — meno degli altri, poi che non solo essi non mostrano alcuna traccia di scalpello, ma le lettere non hanno slabrature nè la superficie alcun infossamento.

Invece, a chi ben guardi la iscrizione, non può sfuggire, oltre un diverso grado di deperimento che la divide in due parti, la differenza di tipo che distingue la prima dalla seconda parte, i caratteri della iscrizione sino ad AVGVSTALES da quelli delle due parole RESPVBLICA e RESTITVIT, meno profondi in queste, meno sicuri, meno quadrati e larghi, con gli V meno inclinati a sinistra e più aperti, la R codata con una maggior curva e l'A meno composta e con la lineetta trasversa più in alto. L'esame paleografico dice dunque che quei due righi furono scritti più tardi che non il resto; e poi che non sono in alcun modo rescritti, essi dovettero prendere il posto di alcun ornamento, il *bucranio augustale*, forse, tra larghi festoni, od altro che potesse essere stato scolpito a rilievo dallo scultore del monumento sotto la più breve iscrizione originaria.

Non è facile, invece, assegnare, anche approssimativamente, il tempo in cui furon rescritte le altre epigrafi che circondano la base, nè precisar meglio o dar maggior rilievo ad alcuno dei sospetti da noi manifestati più innanzi. Certo è questo, che è sfuggito all'esame anteriore, ma non è però men sicuro: che molte delle epigrafi le quali circonda-

---

1) O. c. pag. 158: « Le temple dont il parle est celui de *Venus Genitrix* et la place publique est le *forum* Caesaris, contigue au *forum romanum*. Or ce quartier . . . souffrit beaucoup de l' incendie sous Néron: c' est donc cette statue et cette base que Tite a sans doute réparées, et il y a grande apparence qu' à la place de *Respublica restituit* qu' on lit sur celle de Pouzzoles on lisait sur celle de Rome la légende même de notre médaille: *Imp. T. Caesar etc. restituit.*

no la base e designano le dodici rappresentazioni di città non sono le originarie e che anch' esse confermano un rimaneggiamento della base. Fra quelle del lato destro, PHILADELPHEA, TMOLVS, CYME e alcune della parte postica EPHESOS, APOLLONIDEA, la differenza dei caratteri è così notevole che è a maravigliarsi come non sia stata prima di ora notata. In caratteri che misurano pochi millimetri, l' I di *Philadephea* è alto 26 mm. mentre l' I di *Apollonidea* solo 21; l' O di *Tmolus* ha 20 mm. di larghezza mentre quello di *Apollonidea* o di *Ephesos* non più che 17. Le undici lettere di *Apollonidea* occupano uno spazio di 21 cm., e niente meno di 29 le dodici di *Philadelphea*. Queste, infine, hanno un bel taglio profondo, sicuro, quelle son sottili, incerte, diseguali; queste son larghe e quadrate, quelle strette ed inclinate; e la superficie del plinto, mentre è netta e rilevata nel lato destro della base, è, dal nome di *Ephesos* in poi, per lunghi tratti infossata per la rescrizione avvenuta, come si può rilevare dalle tavole che riproducono la base e le immagini delle varie città asiatiche (v. tavole I e II), delle quali al Jahn, non ostante l' accuratissimo esame, è sfuggito alcun importante particolare, e molte e più precise notizie, per le avvenute scoperte, possono ora darsi, che egli non ebbe.

IV.

I luoghi, le regioni, le città furono rappresentati dall'arte greca e romana con mezzi e in modi assai diversi, e la serie ne è dalla più antica arte ricchissima. Le immagini delle divinità protettrici, gli eroi fondatori od eponimi, le personificazioni delle città stesse e delle regioni, le Tyche o Fortuna propria di ciascuna di esse furon chiamati a raffigurarle. L'identificazione dei luoghi nei gruppi della grande statuaria ornamentale greca, nelle scene del mito o della leggenda nei rilievi, nella consacrazione di fatti importanti della storia in medaglie o dipinti, rese necessarie queste rappresentazioni, che, seguendo il genio dei Greci, non furono naturalistiche, ma presero forme umane : fiumi, monti, ninfe, divinità più propriamente locali, o cittadine. Tale origine e tal carattere restò a base di tutto il sistema di queste rappresentazioni. Una istessa città fu personificata ora dalla sua divinità protettrice, ora dal suo eroe eponimo, ora da una vera e propria figura allegorica, sempre meglio distinta e definita. La nostra Ephesos, ad esempio, ora è rappresentata dalla sua dea protettrice *Artemis*, ora dal δηπετὲς ἄγαλμα, ora, come in un conio commemorante l'alleanza con Alessandria, dall'*Artemis Ephesia* tra Serapide ed Iside, ora, come in un altro conio della stessa alleanza, dal simulacro dell'*Artemis Ephesia* posto nella mano di Serapide in trono, ora dall'*Artemis* di tipo ellenico staute. In altri conii è, invece, rappresentata dal suo eroe eponimo, come in quello dell'alleanza con Cyzico, o dalla fondatrice Amazone, come nel conio commemorante l'alleanza con Smirne. Nel nostro monumento, infine, essa ha una propria figurazione allegorica, in cui tutti i varii elementi delle altre rappresentazioni si fondono, come vedremo, in un solo, e concorrono a determinarla : l'*Artemis Ephesia* dell'alleanza con Alessandria, il ricordo amazonico dell'alleanza con Smyrne, la divinità locale rappresentata dal Caystro. L'ufficio che eran chiamate a compiere, l'indole del monumento in cui venivano raffigurate, il significato che dovevano assumere, determinava senza dubbio l'uno o l'altro di questi modi di espressione. Nei frontoni la pura necessaria indicazione locale trovava assai spesso la semplice consueta espressione del fiume bagnante la regione. I decreti ed i conii di alleanza richiamavano nelle loro rappresentazioni le divinità protettrici sotto la cui salvaguardia il patto era stretto, gli eroi eponimi, le divinità fondatrici a cui si appellavano per le antiche e sacre origini, talvolta comuni. Mentre, invece, assumevano una propria e più complessa personalità quando venivano impiegate a rappresentar la regione o la città operante, quando esse stesse le città o le regioni avevano una funzione propria, o erano esse stesse origine, ragione, parte integrante del concetto e dell'architettura del monumento. Sorse, inoltre, a poco a poco, quando si andò unificando il mondo romano e queste città entrarono ad una ad una a farne parte, il bisogno di distinguersi meglio, nelle medaglie, nelle monete, negli emblemi, da tutte altre, di precisar meglio i proprii vanti religiosi, di indicarsi più chiaramente, per quanto era possibile, in tanta e così vasta comunità, fra tante circostanze eguali di luogo, di religione, d'origini. E, quindi, si moltiplicarono, quando non si potè trovare differenziazioni più notevoli, i segni distintivi, chiesti alla ricchezza del suolo, e, assai più, a ciò per cui eran note o celebrate nel mondo 1).

---

1) Percy Gardner ha lungamente trattato questo argomento in una sua monografia, *Countries and cities in ancient art*, in *The Journal of Hellenic Studies*, vol. IX, anno 1888, pp. 47-85.

La nostra base è il più importante monumento di questa ultima serie, ed è un esempio ricchissimo dei mezzi d' espressione cui l' arte greco-romana faceva ricorso a designare simili concetti e a determinare luoghi e città non agevolmente distinguibili fra loro. Due cose vanno qui prima di tutto notate su cui o non si è rivolta l' attenzione affatto o cui si è troppo fuggevolmente accennato nell' esaminare i monumenti di questa categoria. E la prima è che l' elemento storico vi portava un importante contributo, oltre quello della religione e del mito, e che ad esso bisogna far ricorso nel descriverne alcuni assai più che non si sia fatto. E la seconda è che tali figurazioni il più delle volte sono impiegate ad esprimere un concetto generale e, quindi, molti dei loro attributi non sono estranei al significato del monumento in cui esse sono impiegate.

L' autore del gruppo romano come quello di Pozzuoli vollero esprimere qualche cosa con le loro figurazioni. Le città che si serrano l' una accanto all' altra nella base non furono ordinate in essa come tante rappresentazioni staccate, senza alcun legame o significato. Abbattute o distrutte dal terremoto, rilevate da Tiberio, tornate per la liberalità e il soccorso dell' imperatore al lavoro dei campi, dei vigneti, del mare, alla loro prosperità e ricchezza antica, esse si uniscono in un atto di gratitudine a mostrare la tornata abbondanza, ed offrire i frutti delle opere riprese.

Tal concetto se non creò gli attributi — che non era possibile — determinò la scelta di essi, le attitudini, quella o quell'altra rappresentazione e fu l' intimo significato del monumento, la cui composizione è semplice e corretta, e la fattura, per quanto posson dire le figure più risparmiate dalla degradazione, larga ed elegante.

Le città vi son rappresentate non da divinità nè da eroi locali, ma da personificazioni simboliche di esse, non sempre femminili, con attributi caratteristici, o riferentisi al culto, o alla natura speciale del suolo ed alle note per cui andava rinomato, o alle tradizioni sue ed alla storia.

Nel centro della faccia laterale di destra (tav. II) è una snella figura maschile nuda e coturnata, con ai lati due figure ammantate, femminili. Essa leva il braccio destro e la mano ad un alto tralcio di vite, che dal plinto sale fin sotto il capitello della base, lungo il fianco; e la nebride, appuntata sulla spalla dritta, coprendo appena una piccola parte del petto, scende dal braccio sinistro, da cui pendono le zampe biforcute. L'avambraccio sinistro manca, ed un cavo, in quel che resta della nebride e del braccio, mostra un restauro anticamente operato, incastrandovi il pezzo mancante, conforme all'antico uso; è facile, ad ogni modo, vedere che il braccio era piegato innanzi all'addome. Corrosi sono i lineamenti del volto assai molli e femminili, come femminile è l'acconciatura del capo, in niente diversa da quelle delle altre figure di donne della base, avendo le lunghe trecce raccolte, da cui pendono le

---

dividendo il suo studio secondo i diversi metodi di rappresentazioni e cioe: 1° « by the guardian deity », 2° « by eponymus hero or founder », 3° « bey allegorical figure », 4° « by a Tyche or Fortuna ». Egli dà una copiosa esemplificazione di questi diversi modi di rappresentazioni, traendola dalle medaglie, dai rilievi greci, dai vasi, da altri monumenti. Una parte non sufficiente, a veder mio, occupano nel suo studio le pure rappresentazioni di fiumi o di altri luoghi caratteristici nelle opere della statuaria e col significato speciale di indicare la regione dove gli avvenimenti da esse rappresentati si svolgono: esse formano una vera categoria speciale e distinta da tutte le altre nell' arte greca. Ancora, l' accuratissimo autore non dà abbastanza rilievo a quegli attributi delle figure allegoriche che potettero riferirsi al concetto generale dei vari monumenti, scelti, fra gli altri, per conferire al significato di esso.

bende e, su di esse, una copertura che potette essere un' alta benda, ma che ora appare, come altrove, nei pochi resti irreconoscibili, una corona. Sotto questa figura, sul plinto, vi è l' iscrizione: TMOLVS. È una delle due sole figure maschili della base (l' altra è *Temnos*), ed è, chiaro che l' artista, quando ha dovuto raffigurar plasticamente due città che prendevan nome da due monti, ha data l' immagine di questi sotto forme dionisiache: gli *Tmolites* non potevan essere che gli abitanti del monte *Tmolus*, come i *Temnii* del monte *Temnos*. Lo *Tmolus* era, inoltre, notissimo a Roma, ed era, in tutta la regione colpita dal terremoto, il monte più importante. Le monete di Sardes ne avevano l' immagine 1), e così quelle della stessa Tmolus 2); e famosi erano i suoi vigneti, di cui prima della nostra base avevan serbato il ricordo Virgilio ed Ovidio. La ricerca del luogo preciso non potè interessar l'artista che aveva elementi sufficienti per ritrarre la città che portava quel nome e che doveva collegarsi, comunque, a quell' origine, certo consacrata, dal più al meno, in altri monumenti, sotto le forme, assai note anch' esse, di Dionysos. Si trattava, per l' artista, per quello di Roma come per quello di Pozzuoli, di far rientrare la nostra forma maschile dionisiaca nello schema corrente e direi così accreditato di Dionysos, e lo schema è perfettissimamente eguale in una figurina di Pompei notissima, come, del resto, in molte altre 3). Il Jahn asserì che la città era vicina a quel monte, e, sulla testimonianza di Plinio che nomina fra gli appartenenti alla *Sardiana jurisdictio* i *Mesotimolitae*, credette poter esser questa una più precisa indicazione del luogo. Ma il Ramsay ha esclusa questa ipotesi prevalente e crede, invece, di portar questo nome ad un originario *Tomaros*, *Tumolos*, *Timolos*, che fu, perchè lo si distinguesse dal nostro *Timolos*, *Tmolus*, indicato come Μυσοτίμολος, ossia *Timolus della Mesia*. Questa *Mesotimolos* sarebbe dove è ora una città « whose ruins lie near the road: and Tak mak to Ushak, about four hours from the former on the north side of the road: and the river beside them is the Kissos », e lo: « Tmolites ille vicanus » di cui parla Cicerone (pro Flacco § 3) « was a native of Tmolos, not of Mesotimolos; Eckel wrongly quotes is as Timolites » 4). Invece, nel luogo dove « Aulion Kome lies between the Hermos and Kaystros valleys, and problably, like Nea Aule, in a gleen of Mount Tmolos . . . . in this situation there was a town wich struck coins under Hadrian and M. Aurelius Caesar with the legend TMOLEITΩN, and with such types as TMOLOC » 5).

A destra ed a sinistra della nuda immagine dello *Tmolus* son due figure femminili vestite di *chitone* ed *himation*. La prima è tutta coperta dalla veste e dalla sopravveste, riccamente drappeggiate, ed il suo atteggiamento è, più che nell'altra, solenne e ieratico. Non mostra quel che potesse portar sul capo e sui capelli annodati, donde scendono le bende sull'una e l'altra spalla, e la destra, ora mancante, si direbbe che scendesse lungo il fianco, mentre la sinistra stringe i resti, appena riconoscibili, di un ramo che pare di palma: sul plinto è la iscrizione benissimo conservata: PHILADELPHEA. Oltre alcuni frammenti sui capo, che parrebbero accennare ad alcunchè di diverso da tutte le altre figure, questa di

---

1) Head. *Hist. num.*, Oxford, 1887, pag. 553: *Tmolus*. Head of Mount *Tmolus* etc.

2) id., id. sotto *Tmolus*: Bearded Bust of Mount *Tmolus*, Femele simulacrum facing wearing modius.

3) Overbeck-Mau, *Pompeij*, pag. 542; Collignon, *Histoire de la Sculpt. grecque*, pag. 295, una statuetta in bronzo del Louvre.

4) Ramsay, *The historical Geography of Asia Minor*, pag. 127.

5) id. id., pag. 106.

Philadelphea nulla presenta di caratteristico nello stato attuale. La città non fu di origine amazonica, e fu fondata da Attilio Filadelfo, che le diede il nome 1). Le sue monete ricordavano però le Amazoni 2); era chiamata la Lidia Atene per le sue feste e i suoi templi, ed ebbe un culto speciale per l'*Artemis Anaitis*, ricordata da monete ed iscrizioni 3). Spariti, ad ogni modo, tutti gli attributi caratteristici di questa rappresentazione, noi non possiam dire se non che l'abito, l'atteggiamento, il ramo che regge nella mano lasciano pensare che quegli attributi si riferissero al culto.

Più mossa e leggiera è la figura di sinistra che porta ai piedi l'iscrizione: CYME. Il chitone le scende dalle spalle e si ferma, in larghe pieghe, sul seno: il manto che, girando sul fianco destro va a fermarsi sul braccio sinistro, lascia supporre che questo fosse piegato, mentre la mano destra, che scende lungo il fianco, tiene stretto un oggetto irreconoscibile. A Cyme, ora Namourt, furon trovate, come abbiam visto, una iscrizione e sculture che pare potessero riferirsi all'avvenimento ricordato nella nostra base e ad un monumento eretto per la munificenza allora mostrata da Tiberio. Quelle sculture non ci aiutano però al restauro della nostra rappresentazione, che ebbe, come le altre, sul capo la corona turrita, nè ad identificar l'oggetto che ha nella destra, che non trova una più sicura spiegazione facendo ricorso alle monete di Cyme pervenuteci 4). In un conio la città di Cyme appare come una Amazone con delfino e tridente (gli attributi onde ci si presenta *Aegae* nel lato opposto della base) assumendo così una del tutto diversa figurazione 5).

Sono aggruppate nella parte postica (tav. I) sei rappresentazioni di città, una maschile, *Temnos*, una in lungo chitone ed himation, *Myrina*, le altre in abito amazonio, *Cibyra*, *Ephesos*, *Apollonidea*, *Hyrcania*. Myrina ed Ephesos tengono il centro del gruppo, ed erano, di fatto, di gran lunga le più importanti fra esse. L'una e l'altra riconoscevan la loro origine dalle Amazzoni 6). Ma Myrina è, invece, qui rappresentata in lungo chitone ed himation riccamente drappeggiato, con corona murale e velo, accanto ad un tripode sacro mancante di un piede la cui impronta esiste sulla base: un ramo di alloro, che doveva elevarsi dalla base, tocca con le sue foglie l'omero sinistro; mentre l'avambraccio sinistro, ora mancante, poggiavasi sul tripode e il braccio destro si levava ad offerir qualche cosa che non possiam definire. Ha un'apparenza sacerdotale e il tripode accenna all'oracolo di Apollo al Grynium 7). È una figura che ricorre nello stesso aggiustamento in altri rilievi ed uno asiatico di Hierapolis ne dà un egualissimo schema, presentando anch'essa una donna con lungo chitone

---

1) V. Ramsay, o. c., pag. 121.

2) V. Head., o. c., pagg. 551, 552, 553, 554: « Amazon standing holding image of Artemis; Isis standing or seated with infant Arpocrates or her arm; Hermes carrying infant Dionysos »

3) V. *Chroniques d'Orient*, pag. 157 etc.

4) V. oltre gli autori citati sopra, il C. I. L. III. 7099.

5) PERCY GARDNER, l. c., p. 56.

6) Vedi intorno a questa origine amazonica e per quanto riguarda Myrina REINACH, *La néc. de Myr.* pp. 25-47, dove sono anche altre notizie intorno alle nostre città e KLUGMANN, *Ueber die Amazonen in den Sagen der Kleinasiatischen Staedte* nel *Philologus*, a. 1870, t. XXX, p. 524, dove son raccolti i testi. Efeso, Smyrne, Cyme, Myrina, Grynium, Pitane, Elaea, Mytilene hanno per eponimi delle Amazoni: a queste Reinach (o. c. p. 43) aggiunge, dai tipi delle monete, *Magnesia ad Sipylum* ed *Aegae*, ma esclude con Klugmann (Philol. 1870, p. 543) *Priene*.

7) PERCY GARDNER. o. c., p. 70-71.

ed himation, in atteggiamento ieratico accanto al treppiede apollineo 1). Dietro il tripode, sur una colonna scannellata è il simulacro di Diana efesina a leggierissimo altorilievo anzi appena segnata sul fondo, e innanzi ad esso la figura amazonia di Efeso leva, col braccio destro, un' offerta di pomi e di spighe. Sul capo ha una corona fiammeggiante, di cui nè il Jahn nè il Gardner si dànno ragione. « The flames wich seem to rise from the turreted head of the city are unexplained » dice il Gardner. Ma essa è certamente il simbolo di un avvenimento storico, noto nel mondo romano epperò qui simboleggiato, ed allude evidentemente all' incendio che, la notte stessa in cui nacque Alessandro, il 6 del mese ionico Taureone dell' anno 356, bruciò e distrusse il tempio famoso di Chersifrone e Metagene dedicato all'Artemide efesina, pel quale risuonò e risuona nel mondo il nome di Erostrato. Sotto il piede sinistro ha una testa rappresentante un fiume e nella mano sinistra un ramo di cui restano le tracce sul ginocchio e sul seno 2): l' *amnem Cenchreum* il primo, l'ulivo del *lucus Ortygiae* l'altro a cui appoggiata Latona partorì *Diana ed Apolline*, dei quali son qui ricordati nel tripode, cui anche la figura di Efeso è unita, e nella imagine di Diana, dietro di esso, i culti che Efeso celebrava 3). La sua origine amazonica è qui ricordata dall'abito, come altrove, in un conio rappresentante Efeso e Smirne, dove l' una e l' altra città son rappresentate « two Amazons armed and wearing turreted crowns grasping one another's hands » 4).

---

1) *Jahrbuch des deutsch. archaeol. Instit. Ergänz.* IV. *Alterthümer von Hierapolis herausgegeben von* Karl Hermann, Conrad Cichorius etc. Berlin, 1898, p. 58:4 « Relief aus weissem Marmor etc. ».

2) Su *Ephesos*, come su *Myrina* son troppe le pubblicazioni. apparse dopo la memoria del Jahn, perchè io insista intorno a questa come intorno alla città di *Myrina*. Tra le principali: Ernest Curtius, *Ephesos, Studien*, Berlin, 1874; Gust.-Ad. Zimmermann, *Ephesos im ersten christlichen Iahrhundert*, 1874; V. Barchay, *History of the coinage of Ephesus. London*, 1880: e, tra i più recenti, lo studio del Weber, che è come un complemento alle ricerche di I. T. Wood, *Discoveries at Ephesus*, *London*, *1817*, sulla corografia di Efeso e la valle del Caystro, Μουσεῖον καὶ βιβλιοθήκη τῆς Εὐαγγελικῆς Σχολῆς di Smirne, περίοδος τετάρτη, 1880-84 e περ. πέμπτη, 1884-85.

3) Il ramo non fu notato da alcuno, ma le tracce ne son chiarissime e trova spiegazione nel brano di Tacito (Ann. 61, v. sotto).

4) Vedi Gardner, o. c., che ricorda di Efeso le molte e diverse figurazioni, e cioè: 1° le rappresentazioni sue per mezzo della Divinità protettrice, Artemide, in diversi modi figurata: « On two alliance-coins of Ephesus and Miletus, Ephesus is in both cases represented by the διιπετὲς ἄγαλμα, the image wich fell from heaven, or rather the origin of wich was lost in the mists of time... Ephesus and Laodiceia on an alliance-coin are represented each by an image of their deities. In the coins recording an alliance of Ephesus and Alexandria in the time of Gordianus Pius we have greater variety. On one specimen we find the archaic figure of the Ephesian Artemis placed between Sarapis and Isis... On a second, we see Sarapis enthroned holding in his hand a small simulacrum of Artemis Ephesia. On a third we have Sarapis in his customary attitude, with hand raised, and Artemis of the Hellenic type standing, with bow and arrow. On a fourth are two head jugate, of Sarapis and of Artemis who is identified by the symbol of a torch »; 2° le rappresentazioni per mezzo dell' eroe eponymo anch' esso non sempre identico: ora Ephesos, senz'altro attributo: « It commemorates an alliance between Ephesus and Cyzicus, and comprizes two male figures who stand and in hand, and are proved

A destra di questo gruppo centrale, sono le due figure di *Temnos* e di *Cibyra*, la quale è, a differenze delle altre, in secondo piano fra Temno e Myrina. *Temnos* è una figura maschile dal largo petto nudo, coperto, nel resto della persona, da un manto che, scendendo di dietro la spalla sinistra, passa sotto il braccio destro e si avvolge e circonda la vita, andando a cadere dall'altro braccio: nella sinistra aveva un ramo che pare di ulivo dalle tracce di foglie che restano sull'avambraccio, e la sinistra teneva un tirso capovolto di cui il bastone è infranto: i capelli son rattenuti e legati dietro il capo: sulla testa mostra i resti della corona: l'iscrizione, nella parte rimasta, conserva MNOS. Più indietro è *Cibyra*, la sola fra queste rappresentazioni mal piantata e di scorretto disegno, poi che la gamba mal s'innesta al corpo e par quasi non possa appartenerle: sul capo ha un elmo greco con alto cimiero e pennacchio; dai capelli rattenuti sulla nuca scendono le trecce dall'una parte e dall'altra sulle spalle; attraverso la tunica, da destra a sinistra del petto, è il telamone, e la sinistra tien la lancia e lo scudo su cui è l'iscrizione: CIBYRA.

Di *Cibyra* le monete ci hanno conservato immagini che ne illustrano opportunamente la rappresentazione 1). Essa, come abbiam detto, non fu abbattuta insieme con le altre, ma solo nell'anno 23, dal quale anno ebbe principio l'èra cibyratica; e le rovine dell'antica città, che fu centro di vie importanti, furon trovate da Spratt e Forbes a *Chorzoum* 2). Ma più a lungo restò ignoto il sito di *Temnos* che il Ramsay dimostrò finalmente essere stato a settentrione di Smyrne e non molto lontano da essa, dove è ora la fortezza di Archangelos: la forte figura della nostra base, tanto diversa da tutte le altre e da quella maschile di *Tmolus* ne sarebbe immagine appropriata poi che « the rock on which Temnos was situaded, high and difficult, was a very strong fortress by nature, commanding the narrou pass between the lower and middte valleys of the Hermos » 3).

Dall'altra parte del gruppo centrale son due figure amazoniche, di cui una è dall'iscrizione della base indicata per APOLLONIDEA. La corona ne è frammentata, e nella mano ha un informe oggetto che fu interpretato come una *cucurbita*, sebbene esso sia rimasto al mio lunghissimo esame inispiegabile e paia, ad ogni modo, assai più un animale che una *cucurbita* 4). Il sito ne fu lungamente ignoto e non fu che nel 1885 che per le ricer-

---

by the inscriptions behind them to stand for Ephesus and Cyzicus », ora Ephesos con la statua di Artemide « On another coin wich records an alliance between Ephesus and Pergamon, Ephesus is represented similarly by its eponymons hero, who carries in his hand the statue of the Ephesian Artemis, for wich according to the legend he found a rasting-place », ora l'Amazone fondatrice; 3° la figura allegorica della nostra base, dove « Ephesus is not here represented by her founder Androclus, nor by her guardian goddes Artemis, but by one of those Amazons who founded the Ephesian shrine. The cut of her Chiton shews her Amazonian nature; in her right hand are poppies and ears of corn, symbols of the fruitfulness of her soil, and her foot rests on a bearded mask of a river-god, the Cayster. The pillar is of course the temple, tbe Artemisium, and it is curious to note that temple is not in the limits of ancient Ephesus; but stands to the left behind it as one approaches from the sea ».

1) V. Head, Histor. num. Oxford, 1887, p. 560-61, oltre Eckel, *D. N.*, III, p. 143 e sgg. e Mionnet, IV, 357 e sgg.

2) Strab. 13, p. 360 la chiama ἡ μεγάλη.

3) Ramsay, *The histor. Geogr. of Asia Minor*, p. 108.

4) Si guardi la tavola. Chiaramente, ad ogni modo, si vede da essa che il frammentino che

che del Fontrier, se n' ebbe precica notizia e fu identificata con *Palamout* 1), nella regione al nord di Sardes, come fu identificata con *Papasli* la città di *Hyrcania*, rappresentata nella seguente figura, l' ultima della base. L' iscrizione non ha conservato che un' H ma il supplemento non è dubbio: la figura è come l' altra frammentata : sull' avambraccio sono però visibilissime alcune foglie di un ramo che dovette portar nella destra, e sul capo, a differenza di tutte le altre città, ha una cuffia o, più probabilmente, una reticella, da cui escono ben discriminati i capelli sulla fronte, e raccolti, dietro, sulla nuca « Next comes Hyrcania » dice il Gardner « whose short chiton and chlamys remind us of the dress worn by Macedonia on coins of Hadrian » 2).

Nel lato sinistro son tre figure femminili, di cui la prima non è indicata se non dalle lettere rimaste sul plinto NE facilmente supplite *moste*NE, la seconda dalle lettere AE supplite AE*gae*, la terza dal frammento di iscrizione AESARE supplito agevolmente *hieroc*AESARE*a*.. Mostene veste il lungo chitone aperto sul sinistro fianco. Tiene con la sinistra un lembo dell' apoptygma rimboccato; e nella rimboccatura è gran copia di frutta, onde la contrada dovette abbondare, poi che furon la caratteristica delle sue rappresentazioni 3). Nella destra abbassata tiene io non saprei dir bene se un fascio di spighe od una pina di cipresso 4). Fu identificata dal Fontrier con *Ttchoban-Isa*, a tre ore da Magnesia, dove fu rinvenuta una iscrizione che egli supplì M(osteni), città posta al sud dell'Ermo, delle cui valle *Mostene* fece dunque parte con *Apollonidea*, *Hyrcania* e *Hierocaesarea*, l' altra città rappresentata a sinistra di *Aegae* 5).

---

si eleva a sinistra e sale sul braccio della figura seguente non è in alcun modo una foglia, come parve e come si mostra nelle tavole pubblicate.

1) Μουσεῖον, IV, 1885-86 p. 1-88 e *Bulletin de Correpondance Hellénique*, 1887, dove, a p. 79-107 il Foucart pubblica la seconda edizione della memoria del Fontrier: *Esplorazione della pianura dell'Hermo*. V. Head, o. c., p. 126: « Apollonis was long known to have been near Palamut, but M. Fontrier was the first to pleace the site above doubt. Strabo says it was 300 stadia alike from Sardis and from Pergamos, refering to a direct rooad between, these two cities by Apollonis. Schuchhardt has, in an excellent paper, shown that it was probably originally named Doidya, that it was made a colony of Macedonian soldiers bey the Seleucids about 270-50 b. C., and refounded as Apollonis Attalos II soon after 159 b. C. Vedi quanto ne dico a p. 8.

2) Gardner, o. c., p. 71. Ramsay, *The hist. Geog. etc.*, p. 124 n. 15: « The Hyrcani and Mosteni were two neigbouring peoples in the middle Hermos valley. The general indications are quote sufficient to place them between Magnesia, Sardis, and Thyateira; but the discoveries of M. Fontrier of Smyrna have given additional epigrafic evidence te localise them along the Hermos on the east side of the Magnesian territory. The were neighbouring peoples of any stress can be laid on the phrase of Tacitus, Ann. 2, 47. This part of the Hermos valley was called the Hyrcanian plain, from the colonists settled there by the Persian kings. One of the Hyrcanian villages was called Δαρειουκώμη, and the plain was called sometimes the Hyrcanian plain, sometimes Κύρου πεδίον (Strab. p. 627, 629). Vedi inoltre nelle *Mittheilungen des d. Instit.* (*Ath. Abt.*, t. III, p. 1-17) l' articolo dello Schuchhardt sulle colonne macedoniche poste fra l'Ermo e il Caico.

3) V. *Beschreibung der ant. Skulpturen* etc., p. 120, n. 282, 283. Silvanus (Mostene) con frutta nel manto.

4) Una moneta di Mostene vedi in Head., o. c., p. 551: Amazon on horseback vith a bipennis on her schoulder, and an altar and *a cypress tree* in front. Car of corn.

5) Fontrier, *l. c. s.* e Schuchhardt, *l. c.* Inoltre, Ramsay, *o. c.* p. 124-125, n. 16.

Hierocaesarea è in abito amazonico, e l' *himation*, scendendo dalla spalla destra circonda il fianco dritto e sale, avvolgendosi, sul braccio sinistro che, da questo particolare, appare levato in alto a sostenere un tirso od altro oggetto di cui resta la larga punta a grande rilievo 1). Fu dal Fontrier posta dove è ora il villaggio di *Sasoba* e fu celebrata pel culto dell' *Artemis Persica*, di cui vantava l' antichissimo tempio 2).

Più a lungo restò incerta l' identificazione di *Aegae*, che è qui rappresentata come una snella figura femminile, vestita del lungo chitone, aperto sulla gamba sinistra, col petto e il lato destro tutto scoperto: sul capo ha la corona murale, nella sinistra un delfino, e nella destra un tridente, di cui manca la parte superiore. Reinach, Sayce, Ramsay, Clerc, Schuchhardt ne hanno fissato il sito a Nimroud Kalessi e non a Guzel-Hissar che è più vicina alla costa. Lo Schuchhardt ha anzi pubblicato un volume già più volte citato in questo scritto, in cui ha raccolto quanto ad *Aegae* fu rinvenuto nei vari scavi condottivi da Francesi e Tedeschi 3). Il sito lontano della costa, il non essersi conservato alcun ricordo di un culto di Poseidone lascia alcun dubbio intorno agli attributi di cui essa è adorna, il delfino e il tridente, che indicano chiaramente una città marina e un culto da lei specialmente professato al Dio del mare. Ma se pure la *Aegae* dell' Eolide ricordata dal nostro marmo non ebbe essa stessa uno special tempio di Nettuno (il trovarsi oggi molto in dentro dalla costa non è ragion sufficiente ad escluderlo), altre città di questo nome erano notissime nel mondo latino che eran sedi navali e celebri pel loro culto di Poseidone. Stefano di Bisanzio ne enumera diverse, fra le quali quella dell' Eolide nel territorio di Myrina e l' altra della Cilicia 4). Questa era l' estrema stazione navale nel mediterraneo, e, dove Lucano (3,327) ne fa cenno, *extremae resonant navalibus Aegae*, lo scoliasta annota che essa era consacrata a Nettuno. Forse fu di questa che ebbe cognizione l' artista della base, nel ritrarre la *Aegae* asiatica abbattuta dal tremuoto; forse fu di un' altra *Aegae* famosissima pel suo culto di Poseidone, posta sul golfo di Corinto, anch' essa in una plaga provata dal flagello sotterraneo. In quello stesso tempo, anzi (nell' anno in cui cadde Cibyra) rovinò pure, e fu soccorsa da Tiberio, una *civitas Aegiensis aput Achaiam*, che potè aiutare la confusione 5). Due *Aegae*, ad ogni modo, note ed antichissime, professarono il culto di Poseidone e ne ebbero celebri tempii. A ciò, dunque, si debbono, quanto meno, gli attributi del Dio marino appropriati alla nostra figura di *Aegae*, nel ritrarre la quale l'artista della base tenne presente un notissimo schema.

---

1) Non fu notato.

2) V. Ramsay, *o. c.*, p. 128, n. 29. Hierocaesareia has been placed by M. Fontrier beside the villages Beiova and Sasova, about seven or eight miles S. E. of Thyateira.

3) Reinach, *Bull. de corr. hell.*, a. 1881, p. 136; Sayce, *Journal of Hellenic Studies* (vol. III, n. 2, p. 218-227); Ramsay, o. ora c., 292, e *The hist. Geog. etc.* pp. 10, 116-117 e 431-32 (addenda); Clerc, *Bulletin de Corr. Hell.* 1886 pp. 275-296; Schuchhardt-Bohn, *Alterthümer von Aegae* etc. Berlin 1889 (Vedi inoltre *Comptes rendus de l'Académie des inscriptions*, 23 mai 1890; *Revue des ètudes grecques* 1891, p. 268; *Revue archéologique*, 1892, p. 122.

4) Stef. di Bys., *Aigae.* Αἰγαὶ πολλαί, πόλις Κιλικίας, Μακεδονίας, ἥτις καὶ Μηλοβότειρα ἐλέγητο τῆς θρακησίων Χηῤῥονήσου. καὶ ἡ ἐν Μυρίνῃ, ἐν τῇ Αἰολίδι.

5) Tac. *Ann.* IV, 13, v. s. — Aegas la chiamò Stazio (Theb. 4, 81) ed Aegas in Peloponneso Lucrezio (6, 584).

V.

Più danneggiata è la parte anteriore del monumento e più incerta la identificazione delle due figure che l'adornano e la lettura e la integrazione delle iscrizioni che sono su questa parte dello zoccolo. Esse presentano, come ebbe a constatare il Iahn, insuperabili difficoltà alla illustrazione, poi che la consunzione del marmo e la frattura in alcune parti di esso le ebbe rese presso che irreconoscibili, come ha rese illegibili le iscrizioni sottostanti. Su queste io ho, dunque, portato un maggiore e diuturno esame, ottenendone alcun inatteso ma immutabile risultato.

La figura a dritta è una donna vestita di lungo chitone e manto che, avvolgendo il fianco destro, sale sino alla cintura per cadere dal braccio sinistro, come mostra la figura di Philàdelphea nel lato destro della base. Il braccio sinistro è leggermente piegato verso il petto e la mano tenne un non precisabile oggetto, di cui ogni segno è ora scomparso; del destro si leva in alto il solo avambraccio, e la mano è in atto assai più di indicare che di tendere alcun oggetto, di cui non resta, ad ogni modo, alcuna traccia e cui mancherebbe lo spazio 1): sul capo ha la corona murale da cui scende il velo, dietro le spalle. Nulla la indica come personificazione di una piuttosto che di un'altra città. Ma, poi che tutte le altre città abbattute dal terremoto del 17, sono rappresentate in questa base, si aspetta a questo posto la rappresentazione di *Magnesia*, e le lettere superstiti della iscrizione sottoposta, se non indicano quella città chiaramente, non si oppongono al supplemento invocato. Non restano infatti della iscrizione che una parte dell'I e l'A finali, supplite, quindi, agevolmente *Magnes*IA. Di solito, accompagnavasi a *Magnesia* la maggiore indicazione *ad Sipylum*, per distinguerla da quella *ad Meandrum* e il luogo, ai piedi del Sipylo, ne è oggi perfettamente conosciuto. La religione che essa vantò e che un qualche attributo potè ricordare nella nostra base fu quella della Μήτηρ Πλαστήνη, dal cui tempio, secondo Conteleone e Benndorf, provennero le statue di Venere, Lunus o Men, e Cibele, trovate nel 1887 ad est di Magnesia 2), come il bassorilievo del Conze rappresentante Cibele in piedi accompagnata da un leone e da Hermes Kadmilos 3), cui deve avvicinarsi la Cybele in trono od in biga condotta da leoni di alcune monete di Magnesia. La testa della città turrita, come è nella nostra base, mostrano alcune monete della stessa città, e inoltre il fiume Hermo e il busto del monte Sipylo 4), donde il nome di Μάγνης Σιπύλου, al cittadino di Magnesia 5).

Questa, fra le città distrutte dal terremoto del 17, fu una delle più beneficate da Tiberio, oltre che per la sua religione importante e nota, pel suo attaccamento a Roma. A tutto ciò dovette, quindi, nell' ordine di collocamento delle figure, il posto di onore che essa tiene accanto a *Sardes*, nel fronte del monumento.

---

1) Il Jahn dice solo che essa è irreconoscibile, l. c. L'Owerbeck che la figura è così ormai rovinata da non poter penetrare in « das Feinere ihrer Charakterisirung », o. c., p. 290. Il Gardner questo soltanto che « the figure of Magnesia is obscure, and she holds an uncertain attribute », o. c., pag. 70.

2) *Chr. d'Or.*, p. 369. *Bull. de corr. hell.* 1887, p. 300.

3) *Archaeol. Zeit.* 1880; p. 1 e 1881, p. 59.

4) Head. Hist. num., 1887, pag. 551.

5) Kaib. C. I. G., p. 199, n. 739. *Magnetes a Sipylo proximi*, ha scritto Tacito.

Dalla parte opposta è un'altra figura di donna vestita di un lungo chitone che scende sino ai piedi e del manto che dalla spalla, poggiando sul braccio sinistro, vien giù con ampio partito di pieghe: sul capo ha la corona murale, dalla quale scende un gran velo sulle spalle. Il braccio destro si abbassa verso un fanciullo, che le è accanto e, stringendosi a lei, le tende la destra: il sinistro, piegato sul petto, regge con la mano qualche cosa che non è del tutto conoscibile e che fu dapprima creduto un bimbo, poi dal Jahn un corno dell'abbondanza, da lui anzi definito un *piccolo* corno dell'abbondanza, poi che esso appare troppo piccolo per una così solenne e maestosa figura. Inoltre, quel che la consunzione del marmo rende visibile della mano sinistra e due appendici che vengon fuori dal cerchio che descriverebbe il corno dell'abbondanza, del tutto inesplicabili, non acquetano sulla spiegazione data dal Jahn, pur non incoraggiando ad abbracciar l'altra. Le conclusioni ad ogni modo, del mio lunghissimo esame son queste. Se di un putto non deve parlarsi, o se non può parlarsi di un putto con un corno dell'abbondanza od altri segni di egual significato, come in cento figure simili dell'arte plastica e delle monete imperiali, non è neppure solo di un *piccolo* corno dell'abbondanza che possa trattarsi. La grande figura stringerebbe, invece, nella mano un grande corno dell'abbondanza ed una corona d'alloro. Il corno avrebbe la sua punta in un appendice che di fatto esiste nell'altorilievo e spuntà di sotto il braccio, assumendo così la consueta forma e le proporzioni volute, e lo indecifrabile cerchio con le piccole appendici che è presso la mano, troverebbe una plausibile spiegazione. Questa è del resto la più grandiosa delle figure del monumento e la sola fra tutte che si trovi accompagnata da altra figura o da due altre figure, dove possa parlarsi di un putto invece che di un corno dell'abbondanza.

Ai piedi pertanto sono inscritte nello zoccolo alcune parole che potevano, che dovevano dar anzi una spiegazione, in mancanza d'altro, delle figure soprastanti, ma esse restarono nel loro complesso un enigma. Il Bulifon, che prima si occupò della base, lesse

THENIA . . . . EIORON XX,

ma, dopo ripetuti esami, scovrì dopo l'A un S e dopo tre o quattro lettere perdute ORONNO. Il Gronovio argomentò non certo lesse

NENIA SARDIANORVM

Il Fabretti congetturò a sua volta un

*Par*THENIA HIERON XXI

pensando a Parthenia, l'antico nome di Samo da cui Puteoli fu colonizzata, e al numero degli Augustali. Il Friedlaender lesse dopo ripetuti esami

'HENIA · SA EIORON

ponendo solo in dubbio che l'R non potesse essere anche un B. Il Mommsen con sicurezza vide, una prima volta,

'HENIA · SA . . . . VELORON,

ma più tardi, dopo nuovi esami, al posto dell'asta iniziale dubitò che potessero vedersi an-

che le tracce di un R, vide l'S finale di *Sardes*, e al posto di VELORON lesse VLLORON concretando così la sua lettura:

////'HENIA · SA*rde*S·VLLORON

allontanandosi quindi un po' più dalla vera lettura dell' ultima parola, nè dell' HENIA o dell' VLLORON proponendo spiegazione o supplemento. Restò chiaro solamente che vi si dovesse leggere la parola *Sardes*, nome della città attesa a quel posto: che era apparso di già assai chiaro al Jahn. E, pel resto, nulla si proponeva di accettabile, come questi ebbe a dire; nè aveva maggiori gradi di probabilità la sua supposizione che potesse esser ricordato un nuovo nome che Sardi avesse assunto, proprio in onore di Tiberio.

Io son tornato per alcuni anni infinite volte su quei caratteri. L'R, dato come dubbio ma possibile dal Mommsen, è sicurissima, non restando alcuna traccia dell' asta trasversale del T, mentre il marmo, intatto a quel punto, dovrebbe averne conservato il segno ed essendo visibilissima la linea curva ed obbliqua dell'R. Sulle lettere SA ed S, da reintegrarsi SA*rde*S non può cadere alcun dubbio. In quanto al resto, EIORONXX, o HIERON XXI, o ORONNO, o VELORON, o VLLORON, l'analisi dell'epigrafe mi ha portato ad un risultato certo. Il primo a vedere un V nella lettera iniziale della parola fu il Mommsen: poi che gli altri non avevano saputo appigliarsi ad alcun partito ed avevano tralasciato di leggerla. Ma esaminato lo spazio corroso che potrebbe, a prima vista, far credere ad un V, esso mostrasi subito puramente accidentale e s'intravvede con sufficiente chiarezza in quella corrosione la forma del P leggermente inclinata indietro come il P di *Ephesos* nella parte opposta della base. Non può, del resto, sfuggire all'attenzione dell'epigrafista che l'apertura del preteso V misurerebbe solo dieci millimetri, quando quella di *ogni altro* V di queste iscrizioni ne misura perfettamente il doppio. Delle altre lettere: l' E, su cui non può cader dubbio, fu ammessa dal Bulifon, dal Friedlaender, dal Mommsen stesso che poi la ripudiò; l'L fu vista dal Mommsen ed è chiarissima; l' O seguente non è in contestazione; l'R, letto quasi concordemente da tutti, non è però sicuro, e giustamente, pel Mommsen, poi che, di fatto, al punto in cui parrebbe accennarsi la curva inferiore, non segue alcun' altra traccia che la indichi: esso è assai più verosimilmente un P; gli elementi O ed N sono conquistati e non messi in dubbio da gran tempo; segue a questi uno spazio di cinque lettere che non è, come parve, impenetrabile. Il Bulifon aveva messo innanzi, a colmare in parte la lacuna, prima un XX, poi un NO; ma non trovò chi approvasse la sua lettura, che, del resto, non dava più delle altre alcun senso. In essa era però un elemento vero, l'N, che è riconoscibilissimo. Della lettera che tien dietro a questa, un E, resta appena visibile, e in un sol punto, la linea verticale. In seguito, dov' era buio completo, mi è apparso finalmente, dopo ostinatissimi esami, un SOS, che non lascia alcun dubbio di sè nè, quindi, sulla ricostituzione di tutta la parola che fu dunque

PELOPONNESOS.

Tutta la iscrizione va infine letta così:

RHENIA · SARDES · PELOPONNESOS 1)

---

1) Il Ramsay domandava nel 1893 al De Rossi se le lettere VLLORON potessero integrarsi

Ma come va integrata la prima parola e che cosa vuol dire o a che mai si riferisce la terza che così inaspettatamente viene in luce? A un fatto bisognava, intanto, por mente sin dal principio che pure è chiaro ed evidente: che appare, cioè, questa seconda parola ad accompagnare il nome indicante la figura principale, dove questa si mostra insieme ad altra figura, e che questa seconda parola si stende proprio al disotto di quella seconda figura. Non può, dunque, non essere primissima supposizione che proprio di quella figura essa voglia daie il nome; nè ad altra ipotesi può farsi ricorso prima che questa sia del tutto resa impossibile. Si è, inoltre, chiesto aiuto, per la spiegazione di queste figure, alle monete o ad altre opere che le ricordassero, ma, in verità, il Jahn non ebbe ai suoi tempi un molto ricco materiale cui chiedere soccorso. Egli vide nel fanciullo che la figura di *Sardes* ha alla sua diritta un putto nudo e ravvicinò felicemente, per quanto riguarda l'aggruppamento e altri particolari, il nostro gruppo ad uno trovato sull'acropoli d'Atene, anch'esso di non sicura interpetrazione 1). Egli, ad ogni modo, identificò il gruppo con una Γῆ κουροτρόφος; ricordò gruppi simili rappresentanti la Fortuna col fanciullo Pluto, che ebbe così ufficio di dea locale di città, onde, ad esempio, la Τύχη Ἀντιοχείας divenuta personificazione di città; richiamò le rappresentazioni identiche, se se ne eccettui il cornucopia, di Pompei; e richiamò le monete con Trittolemo o Tylos, eroe lidio. Non certo — concluse il Jahn — il nostro fanciullo si chiamò Tylos, ma si può concludere che gli elementi delle locali tradizioni di Sardi si prestano a dare alla rappresentazione, di cui si parla un carattere tutto peculiare » 2). Ed egli è, per questa parte, nel vero e la sua tesi, in generale, è giusta. Ma vantava Sardi tradizioni più importanti ad esser ricordate in questa base puteolana che il suo *eroe lidio, Tylos*?

VEDORON e il De Rossi ne chiedeva con lettera al De Petra. Il Mommsen, cui indicai, dinanzi al marmo, la mia lettura, non pose in dubbio il SOS.

1) Vedi LE BAS, *Voyage archéol. en Grèce et en Asie Mineure. Planches etc. publiées et commentées par Salomon Reinach.* È indicata con la denominazione di « La paix et Plutus » ma, si aggiunge a pag. 59: « l'interprétation n'est pas certaine. M. Michaelis (Mittheil. d. deut. Inst. in Athen, t. I, p. 304) a proposé d'y reconnaître le groupe décrit par Pausanias, au nord du Parthénon, à l'est des statues de Conon et de Timothée, représentant Procné et Itys. O. Müller y voyait Pandrosos et Erichtonios, opinion qui fut adopté par Beulé ». Col Jahn, invece, furono lo Schöll e il Friderichs. Un altro gruppo simile del Peloponneso fu dal Müller interpretato Aphrodite ed Eros (o. c., pag. 59-60, dove è la bibliografia). Altri potrebbero ora citarsene, ma checchè sia delle varie identificazioni di questo gruppo, la cui disposizione fu evidentemente impiegata a rappresentar non sempre la stessa cosa, figure simili vestite di lungo chitone e solenni con fanciulli in tutto od in parte vestiti che tendono loro le mani, furono più tardi frequentemente adoperate nelle rappresentazioni di luoghi o, più precisamente, di provincie orientali. Tali rappresentazioni divennero, anzi, direi quasi di prammatica. Un gruppo dell'arco di Costantino è nello stesso atteggiamento del nostro, e, nello stesso arco, la figura di un gruppo, di molto miglior lavoro, ha un bambino anche tra le braccia. Ricchissima serie, inoltre, possono additarne le monete, le medaglie imperiali, dove tali figure con bambini ai lati e sulle braccia sono adoperate a rappresentare l'abbondanza, la pietà, la liberalità augusta e così via.

2) Le monete di Sardi ricordano inoltre il busto di *Men*, il tempio di *Aphrodite Paphia*, *Trittolemo*, *Demeter* e l'effigie asiatica di *Persephone*, *Sileno* con *Dioniso fanciullo* nelle braccia (Vedi HEAD, *Hist. num.*, pag. 553). Molti altri elementi potrebbero, quindi, invocarsi alla spiegazione del nostro gruppo.

Quando il monumento a Tiberio fu elevato, si agitavano in Roma lotte lunghe e gravi pel diritto di asilo fra le varie città della Grecia e dell' Asia e venivano dalle lontane provincie continue legazioni ad affermar i diritti religiosi di ciascuna delle grandi città Asiatiche. Esse accampavano, in quei dibattiti, i loro maggiori titoli alla preminenza ed alla benevolenza romana, titoli pei quali volevano specialmente farsi noti in Roma ed in questo mondo latino. Per quei titoli esse andavano sopra tutte celebrate e dovettero, quindi, largamente esser noti ad artisti viventi in Roma, oltre che dalle città stesse, allora più che mai, messi in rilievo. Tacito fa un grande quadro importantissimo di tali vanti religiosi, di cui nessun comento potrebbe esser meglio appropriato alla illustrazione della nostra base. Efeso vantava il culto di *Diana e di Apollo*, l'*amnem Cenchreum*, il sacro *lucum Ortygiam*, dove ancora restava l'ulivo a cui poggiata Latona aveva partorito, l' origine dalle Amazoni cui Liber pater aveva perdonato; e questi suoi vanti son tutti ricordati dalla figura di Efeso della nostra base: il fiume nella testa che ella ha sotto il suo piede, l' ulivo, da noi restituito alla figura, il culto di Diana nel simulacro che si erge dietro di lei, quello di Apollo col tripode cui è accanto 1). Magnesia vantava un *perfugium inviolabile Dianae Leucophrynae*, che non possiam dire se fu ricordato in qualche guisa dalla figura della base, ma a cui non disdice il carattere solenne di essa. Gli Hierocaesarienses vantavano alla lor volta il culto per la Diana Persica e il *delubrum rege Cyro dicatum.* I Sardiani anch'essi il culto di Diana, che, come tutto il popolo lido, essi concepirono quale dea della natura generatrice, la forza che chiama gli esseri alla vita e li elimina per mettere al loro posto nuove generazioni 2).

Ma altri titoli ha la città Sardi aveva da accampare insieme con questo, e accampò di fatto, che concordano mirabilmente con la nostra base e ci danno una più chiara e semplice spiegazione così della figura come delle iscrizioni, ponendole di accordo. « Sardiani » così dice Tacito « decretum Etruriae recitavere ut consanguinei: nam Tyrrhenum Lydumque Atye rege genitos ob multitudinem divisisse gentem; Lydum patriis in terris resedisse, Tyrrheno datum novas ut consederet sedes: et ducum e nominibus indita vocabula illis per Asiam, his in Italia; auctamque adhuc Lydorum opulentiam missis in Graeciam populis, cui mox a Pelope nomen etc. » 3).

---

1) Tac., *Ann.*, 61: « Primi omnium Ephesii adiere, memorantes non, ut vulgus crederet, Dianam atque Apollinem Delo genitos; esse apud se Cenchreum amnem, lucum Ortygiam, ubi Latonam partu gravidam et oleae, quae tum etiam maneat, adnisam edidisse ea numina, deorumque monitu sacratum nemus, atque ipsum illic Apollinem post interfectos Cyclopas Jovis iram vitavisse, mox Liberum patrem, bello victorem, supplicibus Amazonum, quae aram insiderant, ignovisse etc. ».

2) Tac. *Ann.*, 62: « Proximi hos (Ephesios) Magnetes L. Scipionis et L. Sullae constitutis nitebantur, quorum ille Antiocho, hic Mithridate pulsis fidem atque virtutem Magnetum decoravere uti Dianae Leucophrynae perfugium inviolabile foret .... Altius Hierocaesarienses exposuere, Persicam apud se Dianam, delubrum rege Cyrum dicatum; et memorabantur Perpennae, Isaurici multaque alia imperatorum nomina, qui non modo templo, sed duobus milibus passuum eandem sanctitatem tribuerant »; e. l. 63: « Propiora Sardianos: Alexandri victoris id donum (asylum); neque minus Milesios Dareo rege niti; sed cultus numinum utrisque Dianam aut Apollinem venerandi ».

3) Tac., Ann., IV, 55, dove si parla di dodici città che si disputavano l'onore di costruire un tempio imperiale. I Sardiani e gli Smirnei restarono soli nella contesa, e furon preferiti, alla fine, gli Smirnei.

Sardi vantava, dunque, dinanzi a Tiberio, nel tempo in cui il monumento romano a Tiberio si andava innalzando, di essere stata la Γῆ κουροτρόφος dei due eroi Tyrrheno e Pelope, eponimi della *Thyrrhenia* l'uno, del *Peloponnesos* l'altro. Questi erano i suoi titoli maggiori e questi o, quanto meno, uno di essi certo ella volle, nel monumento che allora erigevasi all'imperatore, ricordato. Essa fu, quindi, rappresentata con la classica testa velata di città turrita, che mostrano le sue monete 1), sullo schema ormai consueto, originariamente fornito dal gruppo dell' Εἰρήνη e Πλοῦτος 2), e il fanciullo indicò la regione di cui fu l'eroe eponimo, conforme ad altra consuetudine delle rappresentazioni locali. L'iscrizione va, quindi, integrata [tyr]RHENIA, con chiaro e semplice supplemento, del tutto rispondente anche allo spazio disponibile, nel quale il Mommsen desiderò tre lettere sole 3). E al luogo dell' eroe Tylo lido è da vedere l' eroe lido Tyrreno assai più opportunamente.

Che se a Roma il ricordo di Tyrrheno e della Tyrrhynia unito alla figura della Capitale della Lydia, onde essi nacquero, potè esser accampato fra tutti a sommo onore e divenir l' attributo principale di Sardi, esso esprimeva qui la terra stessa in cui sorgeva il monumento. Tutta la Campania era stata in fatto per lungo tempo chiamata Τυῤῥηνία e Pozzuoli stessa da Stefano di Bisanzio è detta Πόλις Τυῤῥηνίας 4). Essa, come l' Etruria, era stata colonizzata da quei Tirreni che dalla Lidia erano passati, *duce Tyrrheno*, in Italia, e la loro dominazione, cessata sia per la battaglia di Cyme (474 a. C.) sia per la presa di Capua (445), lasciò a quanto pare a lungo nella Campania, lingua, abitatori, usi etruschi 5).

Ma portò questa figura di Sardi sul braccio sinistro un altro fanciullo e volle esso rappresentare l'altro rampollo onde ebbe abitatori e forza il Peloponneso? Io ho detto delle difficoltà di dare una sicura spiegazione a quella parte degradata del nostro marmo. Aggiungerò qui solamente: 1° che delle due spiegazioni sinora date, un piccolo cornucopia, e un fanciullo, quella è altrettanto incerta e per alcuni particolari anche meno accettabile dell' altra; 2° che, in verità, non ci aspettiamo (in un momento come questo, che ricorda sì i doni naturali e la religione ma non direttamente la ricchezza delle diverse città distrutte) l'emblema, l' attributo dell' abbondanza di Sardi, che più delle altre era stata colpita dal flagello e aveva avuto bisogno di pietà e di aiuti; 3° che il Gori, cui si deve una incisione assai bella della nostra base e che certo dovè consacrare molto studio e molto tempo ad esaminarla vide un fanciullo sul braccio sinistro della nostra figura: 4° che l' apparizione della parola PELOPONNESOS a quel posto potrebbe favorire l' opinione sua. Ma, questa parola ha, oltre questo, altri titoli a comparir sulla nostra base e il Peloponneso ad esser ricordato nell' omaggio reso alla pietà di Tiberio. Quando, nell' anno 23 di Cristo, Cibyra fu abbattuta dal terremoto, anche il Peloponneso fu toccato dal flagello e da Tiberio soccorso con la sua liberalità mai più mostrata. Dove Tacito dà notizia del terremoto che abbattè Cibyra e della remissione fattale del tributo per un triennio, le accompagna un'altra città, che non ha sinora attirata su di sè l' attenzione ma che pure indica due ben chiare cose: la prima che oltre l' Asia anche il Peloponneso fu afflitto in quell' anno 23 di Cristo dal

---

1) Haead., Hist. num., p. 553: « Veiled head of city turreted ».

2) È il concetto del Jahn che non pose mente al passo di Tacito e che, al posto dell'eroe vantato da Sardi, così chiaramente indicato, cercò un Tylos od altro simile.

3) C. I. L., X, 1624.

4) Beloch, *Campanien*, p. 8-9, 89 etc.

5) Lattes, Rend. Ist. lomb., 1900, p. 349, n. 8.

terremoto, la seconda che oltre l'Asia anche il Peloponneso ebbe il benefizio e l'aiuto dell' imperatore. « Factaque » dice Tacito « auctore eo (Tiberio) senatus consulta, ut civitati Cibyreticae apud Asiam, Aegiensi apud Achaiam, motu terrae labefactis, subveniretur remissione tributi in triennium « 1). Svetonio aggravò, dunque, le tinte quando affermò che nessun' altra provincia mai all' infuori dell' Asia Tiberio sollevò con la liberalità sua « ne provincias quidem ulla liberalitate sublevavit, excepta Asia, disiectis terrae motu civitatibus » 2) e contribuì fino ad un certo punto a far restare nell' oscurità così il fatto come l'atto generoso di Tiberio. L' uno e l' altro furono, invece, ricordati sulla base dalla gratitudine dei Greci o dei Peloponnesiaci residenti in Puteoli, sia che la figura di Sardes ne portasse il rampollo personificatore sul braccio, come appar pure probabile, sia che la sola scritta PELOPONNESOS ne ricordasse il minor benefizio e la gratitudine; sia che questa vi fosse incisa contemporaneamente a tutto il resto, sia che vi fosse più tardi aggiuntá; sia che fosse posta a ricordo della sola liberalità verso la *Civitas Aegiensis* del Peloponneso, che del resto era centro religioso di molta parte dei Peloponnesiaci, sia di questo ed altri benefizi esperimentati in altri danni dal terremoto apportati al Peloponneso e a noi tramandati. Certo, anche nell'anno innanzi alla catastrofe dell'Asia il Peloponneso fu provato dal flagello, come Seneca attesta 3), nè sappiamo se alcun provvedimento, sia pure di minore importanza, fu in quella occasione preso da Tiberio.

La parola adoperata è *Peloponnesos*, che doveva indicare il luogo e la terra beneficata di fronte all' Asia. Era la parola greca e fu adoperata in forma grecizzante como lasciavano desiderare le altre forme della base quali *Temnos*, *Ephesos* e così via. I Greci conservarono nettamente sempre la distinzione di quella terra dalle altre contrade, anche quando essa non rappresentò alcun insieme politico od amministrativo. Plutarco (Teseo, XXV) e Strabone (III, pag. 471) fanno menzione di una colonna posta nell' istmo di Corinto con l' iscrizione:

Τάδ' ουχὶ Πελοπόννησος ἀλλ' Ἰωνία.
Τάδ' ἐστὶ Πελοπόννησος οὐκ Ἰωνία,

testo che fu poi imitato sull' arco di Adriano in Atene 4). Seneca ne fa spessissimo menzione, contrapponendolo ad altre parti della Grecia stessa, come ad esempio *Peloponnesos et Attica; Peloponnesos, Hellas, Aegyptus.* Altrove egli, anzi, ricorda un terremoto che « Lyciam Peloponnesumque complexus est » 5). E Lucrezio, parlando di questi terremoti (6, 584):

In Tyria Sidone quod accidit et fuit Aegii
In Peloponneso; quas exitus hic animai
Disturbat urbeis et terrae motus obortus.

Dalle quali testimonianze appar chiaro, oltre il resto, un fatto per altri e più gravi avve-

---

1) Tac., *Ann.*, IV, 13; v. s.

2) Svet., Tib. 48.

3) *Sen., Nat. Q.*, VI, 1, 13: « Asia duodecim urbes simul perdidit, anno priore in Achaiam et Macedoniam quaecumque est ista vis mali incurrit, quae nunc Campaniam laesit ».

4) C. I. G., 520.

5) N. Q., X, XV, 1; XVIII, X, 8; VI, XXV, 4.

nimenti abbastanza noto: che il Peloponneso, ricordato nella nostra base, eretta pel tremuoto d' Asia da cui fu anch' esso colpito, e restituita dopo il tremuoto della Campania onde venne danneggiata Pozzuoli, fu terra sacra, come l' Asia e la Campania, a quel flagello, e bene unita ad esse in questo monumento e, forse, in questa sola figura che ricorda ed unisce origini e sventure

TYRRHENIA, SARDES, PELOPONNESOS.

ELIOT. CALZOLARI & FERRARIO, MILANO

BASE DEL MONUMENTO A TIBERIO

PARTE POSTERIORE

(Museo Nazionale di Napoli).

A

LATO DESTRO

B

LATO SINISTRO

BASE DEL MONUMENTO A TIBERIO

(Museo Nazionale di Napoli).

ELIOT. CALZOLARI & FERRARI, MILANO

ELIOT. CALZOLARI & FERRARIO. MILANO

BASE DEL MONUMENTO A TIBERIO

FRONTE CON L'ISCRIZIONE ONORARIA

(Museo Nazionale di Napoli).

SUL DRAMMA

NĀGĀNANDA

O

IL GIUBILO DEI SERPENTI

MEMORIA LETTA ALL'ACCADEMIA

NELLE TORNATE DELL' 11, 16 E 18 GIUGNO 1902

DA

FRANCESCO CIMMINO

Il dramma Nāgānanda, o Il giubilo dei Serpenti [1]), si presenta con singolari caratteri agli studiosi del teatro indiano e merita per ciò una speciale considerazione. Il Wilson, nella sua opera Select specimens of the Theatre of the Hindus, nell'elenco (pubblicato nel primo volume) nel quale son indicati anche i drammi da lui tradotti e i ventitrè di cui si dà notizia nell'appendice, non fa punto menzione del Nāgānanda [2]): ciò mostra come, al tempo nel quale il Wilson si occupava del teatro indiano, dovessero esser rare le copie manoscritte di questo dramma. L'esame di esso e del suo particolare aspetto in confronto con altre opere drammatiche, seguìto dalla traduzione completa del dramma, fatta sopra un testo pregevole per ogni riguardo, gioverà a mettere in luce il valore di una produzione artistica, degna veramente di stare accanto ad altre con-

---

1) A questo mio studio seguirà la traduzione del dramma Nāgānanda, che è stata fatta sul correttissimo testo, pubblicato nel 1893: 'Nāgānanda by S'rīharshadeva, edited with an introduction and notes, critical and explanatory, by Govind Bahirav Brahme and Shivaram Mahadeo Paranjape'; ed ho potuto aver presente anche l'edizione, ora divenuta rarissima (procuratami dalla casa Luzac di Londra), del testo di Mādhava C'andra Ghosha, pubblicato a Calcutta nel 1864 (Samvat 1921), del quale si son serviti i traduttori che mi hanno preceduto. Del dramma Nāgānanda si ha una versione inglese: Nágánanda or The joy of the Snake-world, a Buddhist Drama in five acts, translated into english prose, with explanatory notes, from the sanskrit of S'rí-harsha-deva, by Palmer Boyd, with an Introduction by Professor Cowell [London, 1872] (ed un esemplare di questa accurata versione io debbo alla cortesia del professor Julius Eggeling dell'Università di Edinburgh); una francese: Nāgānanda, La Joie des Serpents, drame bouddhique, attribué au roi Çrī-harcha-deva, traduit pour la première fois du sanskrit et du prākrit en français par Abel Bergaigne [Paris, 1879]; ed infine il professor Emilio Teza ha tradotto il solo secondo atto, col titolo: Amori di indiani. L'atto secondo del dramma di Dhāvaka che è detto Nāgānanda o la *Allegria de' serpenti* [tradotto sulla ediz. calcuttese del 1864].

2) Select specimens of the Theatre of the Hindus, translated from the original sanskrit by Horace Hayman Wilson. Vol. I: The dramatic system of the Hindus, pag. LXX.

siderevoli espressioni dell' ingegno indiano in una forma letteraria, che pure ha avuto, fin dai tempi più antichi, una così larga ed importante affermazione. Pertanto, prima di venire a questo esame, che riguarda esclusivamente il Nāgānanda, poichè anche altri drammi sono attribuiti al medesimo poeta, che si crede esser l'autore del Nāgānanda, e poichè varie opinioni sono state messe innanzi ad accertare il nome dell'autore del nostro dramma, sarà utile soffermarsi per poco a questa prima questione, che ha pur così notevolmente interessati altri studiosi del teatro dell' India antica.

Nei tre prastāvanās, o scene d'introduzione (prologhi), dei tre drammi Nāgānanda, Ratnāvalī e Priyadarçikā, è indicato come autore di ciascuno di essi il re Çrīharshadeva; e in tutti e tre 1), le prime parole dei versi, con cui il Sūtradhāra — 'impresario o direttor di scena' che si voglia dire — conferma alla presenza del pubblico le buone ragioni perchè il dramma debba ottenerne il favore, sono appunto queste: Çrīharsha nipunaḥ kaviḥ (Çrīharsha è un esperto, un eccellente poeta). Come è ben osservato nell' introduzione al testo del Nāgānanda nella edizione del 1893, 2) che io ho seguito per la mia versione, tre differenti personaggi dal nome Çrīharsha ricorrono nell'antica letteratura dell' India: Çrīharsha re del Kashmir, Çrīharsha autore del Naishadha Kāvya ed uno, più noto col nome di Harshavardhana, re di Kanyākubg'a (Canoge). Il Wilson attribuisce il dramma Ratnāvalī ad Harshadeva re del Kashmir, che regnò dall' anno 1113 al 1125, 3) nel qual periodo di tempo il dramma sarebbe stato composto. Come il Wilson medesimo osserva 4), ed anche il Cowell nella prefazione alla versione inglese 5), parecchie volte il dramma Ratnāvalī si trova citato nei noti trattati di letteratura drammatica, Daçarūpa e Sarasvatīkaṇṭhābharaṇa: intanto, l'autore del primo visse alla corte del re Mun'g'a, il quale regnò appunto alla fine del X° secolo, e la seconda opera è attribuita al re Bhog'a, celebre protettore della cultura e dei letterati, che regnò al principio del secolo XI°. E allora, il Ratnāvalī, per trovarsi citato in questi libri di drammaturgia, doveva senza dubbio essere stato composto ben prima di essi: e però come può attribuirsi ad Harshadeva re del Kashmir, che avrebbe regnato al principio del XII° secolo? Se adunque è un medesimo Harshadeva l'autore così del Ratnāvalī come del Nāgānanda, esso non potrebbe esser mai il re del Kashmir 6).

Anche la ragione cronologica si oppone a far attribuire i due drammi ad Harshadeva, autore del Naishadha Kāvya, per esser pure quest'ultimo vissuto nel XII° secolo. Altre considerazioni di non lieve importanza sono aggiunte a questa, nella introduzione già citata alla ed. del 1893: mentre infatti il poeta, in fine di ciascun canto, accenna alle altre varie opere sue, non fa punto menzione del Nāgānanda; inoltre, la sua opera

---

1) Pel Ratnāvalī cito dall' ed. del Cappeller, adoperata per la mia versione italiana; pel Priyadarçikā l'ediz. di Calcutta del Samvat 1931. [Priya Darshika, a Drama in IV. Acts by Sriharsha. Edited with notes by Pandit Jibananda Vidyasagara, Calcutta, 1874].

2) Nāgānanda by S'rīharshadeva, edited with an introduction and notes, ecc. cit. Introduction, pag. V.

3) Wilson Op. cit. (Vol. II, pag. 259).

4) Wilson, op. cit. (Vol. I, pag. XX, XXI).

5) Nágánanda or The Joy of the Snake-world ecc. cit. (pag. V, VI).

6) A questa confusione del Wilson accenna anche Sylvain Lévi, Le Théatre Indien p. II, pag. 38 — n. 184.

Sthairyavic'ārana intende alla confutazione delle dottrine buddhistiche, e ciò è inconciliabile con l'argomento del Nāgānanda, che si propone invece la glorificazione della dottrina di Buddha; infine, nei tre prologhi, si parla di 'principi regali sommessi al piede simile a ninfea del re Harshadeva' 1), mentre non solo ciò non è di Harshadeva autore dell'opera Naishadha Kāvya, ma egli stesso ebbe invece bisogno dei favori del re di Kanyākubg'a, come è detto in un passo dell'opera medesima.

In qualche manoscritto dell'altra notevole opera di composizione poetica Kāvya prakāça, si indica come protetto dal re Çrīharsha il poeta Dhāvaka; il quale, secondo alcuni commentatori di quest'opera, avrebbe composto il dramma Ratnāvalī, e lo avrebbe fatto conoscere col nome del suo protettore, per averne in ricambio doni e danari. Però un più accurato esame dei testi non ha più fatto accordare alcun credito alla tradizione di quei commentatori; ed il nome di Dhāvaka ha avuto in quel caso la stessa sorte toccatagli nel prologo del dramma Mālavikāgnimitra, in cui i più accreditati manoscritti e i più autorevoli commentatori dànno i nomi dei poèti Bāsa e Saumilla, in luogo di Dhāvaka e Saumilla, come solo da qualcuno si vorrebbe leggere in quel passo 2).

Intanto, poichè in un esemplare del Kāvyaprakāça si legge al posto di Dhāvaka anzidetto il nome del poeta Bāna ed un verso del Ratnāvalī 3) si trova pure nell'Harshac'arita — che si attribuisce con certezza allo stesso Bāna —, l'Hall crede che il dramma Ratnāvalī debba essere stato scritto dal poeta Bāna; ed il Cowell, accogliendo la detta ipotesi e non sapendo ammettere un unico autore per due drammi che mostrano diversa credenza religiosa, finisce per dire: « If I might be allowed to venture a conjecture amidst such uncertainty, I should claim (with Dr Hall) the Ratnávali for Bána, the wellknown author of the Kádambarí; but I should be inclined to attribute the Buddhist play to the Dhávaka mentioned in the kávya-prakás'a. » 4).

Varie ed ingegnose ragioni, nell'introduzione al dramma Nāgānanda nell'edizione del 1893 5), sono addotte contro l'opinione, che attribuisce il dramma Ratnāvalī al poeta Bāna: come, ad esempio, il non esservi in varii esemplari dell'Harshac'arita il passo innanzi cennato simile a quello del Ratnāvalī, il trovarsi in un solo esemplare del trattato di poetica Kāvyaprakāça il nome Bāna per Dhāvaka, il non potersi intendere chiaramente perchè il poeta Bāna avrebbe venduto al re suo protettore

---

1) Çrīharshadevasya pādapadmopag'īvinā rāg'asamūhena — Nāg. p. 1, Ratn. p. 1, Priyad. pag. 1.

2) The Málavikágnimitra. A sanskrit play by Kálidása, literally translated into english prose by C. H. Tawney (pag. 2 — nota 3); The Mālavikāgnimitra, a Sankrit play, by Kālidāsa, with the Commentary of Kātayavema edited with notes by Shankar Pāndurang Pandit. (Notes — pag. 164-5). Malavika und Agnimitra, ein Drama Kalidasa's in fünf Akten mit kritischen und erklärenden Anmerkungen herausgegeben von Friedric Bollensen (pag. 3 e 121) e Mālavikā und Agnimitra, ein Drama des Kālidāsa in fünf Akten, zum ersten Male aus dem Sanskrit übersetzt von Albrecht Weber (pag. XVI e XVII).

3) Dvīpādanyasmādapi madhyālapi ecc. (versi recitati dal Sūtradhāra in fine del Prastāvanā).

4) Op. cit. Preface VIII; il detto giudizio del Cowell è riferito anche da Ludwig Fritze: Ratnavali oder die Perlenschnur, ein indisches Schauspiel, aus dem Original zum ersten Male ins Deutsche übersetzt von Ludwig Fritze, pag. XI.

5) Op. cit. Introduction VII e VIII.

il dramma e non anche l'altra sua opera K ā d a m b a r ī, certo assai più fruttifera per lui, inoltre la condizione del poeta stesso, per cui egli non aveva alcun bisogno di vendere altrui a scopo di guadagno l' opera sua, e infine il contenuto del passo D v ī p ā d a n y a s m ā d a p i ecc., il quale, se pure fu scritto nell' H a r s h a c' a r i t a, appunto perchè racchiude una sentenza popolare di fatalismo 1), poteva benissimo essere riferito dall' autore del R a t n ā v a l ī 2), come d' ordinario soglion fare gli scrittori indiani.

Ma quello che è più importante, e che deve giustamente fermar l'attenzione di chi segue questa discussione su ipotesi più o meno accettabili, è il fatto che le sovraccennate congetture dell' Hall e del Cowell son fondate sul rapporto dei due drammi R a t n ā v a l ī e N ā g ā n a n d a, senza che sia tenuto alcun conto dell' altro dramma P r i y a d a r ç i k ā, il terzo di quelli che si attribuiscono a Ç r ī h a r s h a: tutti e tre i prologhi di questi drammi, come abbiam notato in principio, designano per l' autore di essi il nome del re Ç r ī h a r s h a d e v a, e si presentano del tutto simili, tranne che nella indicazione del soggetto e nella circostanza finale del prologo medesimo, la quale serve a introdurre l'azione del primo atto; per di più il dramma P r i y a d a r ç i k ā non solo non ha nulla di buddhistico, ma presenta la più grande affinità con l' altro R a t n ā v a l ī; e, oltre che da ciò, i tre drammi son anche più legati fra loro da versi, che si trovan ripetuti nell' uno o nell'altro di essi 3): tutte queste sono probabili ragioni, per far credere che i tre drammi sieno opera di un solo poeta.

Non si vuole peraltro con questo affermar nulla di sicuro e di deciso riguardo alla questione del vero autore dei tre drammi, giacché alle ragioni anzidette si può sempre obbiettare quello che noi sappiamo dei soliti prologhi messi innanzi ai drammi indiani: che, cioè, essi sono per lo più opera posteriore, e aggiunti da altri, che non hanno alcun rapporto con l' autore del dramma medesimo; e non è in pari tempo da respingere il dubbio, che la riproduzione degli stessi versi or nell'uno ed or nell'altro dramma, più che essere una prova dell' unico autore (come si suole anche ritenere), possa essere stata fatta a bello studio, per evitare il sospetto che i tre drammi fossero scritti da autori diversi:

---

1) Da un'isola straniera, dal profondo
Seno dell'ampio ocèano,
Dai confini del mondo,
Il destino, se avvien che ci sorrida,
Quello che il cor desidera
A noi congiunge e guida.

Dalla mia trad. Ratnāvalī, o la Collana di Perle (pag. 15). Questi versi si trovano citati anche nel D a ç a r ū p a: the Dasárúpa, or Hindu Canons of Dramaturgy, by Dhananjaya, with the exposition of Dhanika, the Avaloka. Edited by Fitz-Edward Hall — Calcutta pag. 12 (comm. al v. 25).

2) Che il passo abbia carattere proverbiale è attestato anche più dal fatto, che esso non è solo recitato dal Sūtradhāra, ma è ripetuto, al cominciar dell' atto, anche da Yaugandharāyaṇa, in senso di conferma di quel che già è stato detto e di quel che egli è per dire.

3) Nāgān. (Atto I, st. 14, pag. 10 ed. del 1893) — vyaktirvyan'g'anadhātunā ecc. = Priyad. (Atto III, st. 11, pag. 38 ed. cit.); Nāgān. (Atto IV, st. 1, pag. 61) — Antaḥpurāṇām vihitavyavasthaḥ ecc. = Priyad. (Atto III, st. 3, pag. 32); e la stanza di benedizione e d' augurio alla fine del dramma è la stessa in R a t n ā v a l ī e in P r i y a d a r ç i k ā.

tanto più che questi drammi — composti, forse, da diversi poeti — potevano, secondo la tradizione accettata da alcuni, essere comperati da un principe ricco e potente, il quale, oltre a presentarli al pubblico col proprio nome, teneva a vincolarli con ogni mezzo alla propria persona.

Del resto, il terzo degli Çrîharsha innanzi nominati, più noto col nome di Harshavardhana (giacchè agli altri due, come abbiam visto, i tre drammi non sono da attribuire) avrebbe potuto benissimo, a somiglianza di altri re noti nella tradizione indiana, comporre egli stesso i tre drammi, e preporre a ciascuno di essi il medesimo prologo, e assicurarli anche più al proprio nome col ripetere or nell' uno or nell'altro alcuni versi. La grande affinità, sia pel soggetto che pel genere drammatico, fra Ratnâvalî e Priyadarçikâ, oltre la ragione dell' unico prologo, dei versi ripetuti e di una grande somiglianza di svolgimento e di stile, farebbe ammettere senza difficoltà, almeno per questi due drammi, un unico autore; anzi, si può dire che il poeta abbia voluto insistere nello stesso soggetto, perchè incoraggiato dal successo dell' altro dramma congenere, sia che il Ratnâvalî abbia preceduto sia che abbia seguìto il Priyadarçikâ, dandone la ragione in un verso ripetuto nei due prologhi: ' le avventure del re di Vatsa son bene accette (interessanti al pubblico). ' A voler quindi prendere in considerazione la congettura del Cowell innanzi riferita, noi non abbiamo ragioni per separare il dramma Ratnâvalî dal Priyadarçikâ, e però non possiamo che assegnare a tutti e due un solo autore; il quale, non essendo per verità sufficienti le ragioni in favor di Dhâvaka e di Bâṇa, potrebbe ben essere il re Harshavardhana.

Rimane, ora, la questione pel solo Nâgânanda, che presenta anch' esso, è vero, il prologo simile agli altri due, anch'esso è in questo attribuito al re Çrîharshadeva e contiene versi che son pure nel dramma Priyadarçikâ; ma, per molti riguardi, specie nel IV° e nel V° atto, esso è del tutto diverso dagli altri due: non si tratta più di intrighi di corte, come in quegli altri, ma dell' affermazione della più alta virtù buddhistica, il sacrificio, cioè, della propria esistenza per la salvazione di un altro; il dramma in generale è informato a ben altri principii ed ha una diversa condotta; i caratteri dei personaggi — come in sèguito si vedrà — son disegnati, massime in alcuni tratti, con intenzioni diverse da quelle che appaiono negli altri due drammi; e, quel che più importa, la nândî — o benedizione introduttoria del dramma che precede il prastâvanâ — in cambio d' invocare Çiva e Gaurî, come negli altri due drammi, è rivolta a Buddha.

Per la diversità del genere drammatico fra il Nâgânanda e le altre due opere attribuite ad Harshadeva, non ci pare che sia qui il caso di ripetere la nota questione messa innanzi per Kâlidâsa 1) a proposito del Mâlavikâgnimitra in rapporto ai drammi Çâkuntala e Vikramorvaçî, potendosi perfettamente ammettere che uno stesso poeta abbia trattato due differenti generi drammatici, preferendo ora il tipo della leggenda eroica ed or quello della commedia galante, adoperando un diverso colorito poetico in corrispondenza del diverso soggetto preso a svolgere, provando il proprio valore artistico così in un argomento più austero e più alto come in uno più semplice e leggero. Resta, dunque, unica difficoltà perchè i tre drammi possano essere ritenuti opera di un medesimo autore, quella della differenza di religione, per cui il Cowell non sa attribuire ad un solo poeta il Nâgânanda e il Ratnâvalî.

---

1) Cfr. a questo proposito l'ed. innanzi citata del dramma Mâlavikâgnimitra. (Preface pag. VIII e seg.) e la trad. di Albr. Weber (pag. XIX e seg.).

Se, a primo aspetto, appare quasi inammissibile una tal mutabilità di credenza religiosa in un poeta, pure due punti essenziali son da considerare, i quali varranno a porre meglio in luce la questione, senza però mai pretendere di risolverla in maniera certa e definitiva: l'uno riguarda l'intima struttura del dramma medesimo, l'altro ha rapporto col carattere del re Harshavardana e con le speciali condizioni, in cui l'opera sua sarebbe stata presentata al pubblico. Quelle stesse ragioni — per cui in un largo periodo di tempo non si potrebbe mai nè dal punto di vista speculativo 1) per certi rispetti, nè dal punto di vista storico, per la tolleranza scambievole delle due religioni massime in alcuni centri dell' India, staccare con un tratto sicuro e deciso il buddhismo dal brahmanesimo — quelle stesse ragioni non ci consentono di tracciare, nel campo letterario, distinzioni chiare ed esatte, che valgano a rassicurarci della credenza religiosa di uno scrittore: anzi, a chi attentamente consideri il dramma in quistione, non può sfuggire un particolare carattere degli elementi, che concorrono allo svolgimento di questa azione drammatica.

È ben vero che, nella Nāndī del nostro dramma, è invocato Buddha e non le divinità Çiva e Gaurī, come negli altri due; ma, subito dopo, nel primo atto, le prime parole, con cui la nāyikā — l'eroina del dramma — si presenta sulla scena, sono appunto una preghiera alla dea Gaurī 2), con cui si fa voto di veder compito il proprio desiderio, mercè la grazia della beata sposa di Çiva: e, poichè l'ancella, che sta sempre al fianco dell' eroina, vorrebbe dissuaderla dal pregar continuamente, ma invano, la dea propiziandola a suon di liuto e a forza di penitenze, l'eroina le confida di aver veduto in sogno l'augusta Gaurī e di averne avuta questa promessa: "il c'akravartin, il Sovrano dei Vidyādharas (che è appunto l'eroe del dramma) diventerà tuo sposo." Con queste parole è annunziata una parte essenziale dell' azione drammatica ed è indicata la mèta che in essa, con l'aiuto della dea Gaurī, si propone l'eroina, cioè: divenire la sposa felice dell' eroe del nostro dramma. I primi tre atti sono intesi a dare svolgimento a questa speciale parte dell' azione; solo che, quando l'eroina ha quasi raggiunto il suo intento, si offre al suo sposo un' occasione, che egli, nel gran disinteresse per la propria esistenza e pel più alto amore degli altri esseri, aveva sempre ardentemente agognata: quella, cioè, di poter dare in sacrificio la sua vita per salvar la vita di un altro. Così, però la morte dell' eroe avrebbe resa illusoria la promessa della dea Gaurī: e allora, questa interviene in persona nel quinto atto (e il nodo, per verità, era degno dell' intervento d'una dea) per mostrar col fatto che la sua promessa alla giovane eroina del dramma non poteva e non doveva esser fallace; e l'eroe finisce per prostrarsi ai piedi della dea 3), che lo consacra sovrano dei Vidyādharas, concedendogli quattro dei sette gioielli che distinguono fra i buddhisti un c'akravartin o 'supremo signore' 4). L'azione, adunque, dell' eroe del dramma si propone principalmente la glorificazione del più alto ideale buddhistico, mentre quella dell'eroina si fonda unicamente sulla promessa della dea Gaurī, che non deve restar fallace: il poeta non fa che intrecciar sino allo svolgimento finale

---

1) Les Religions de l'Inde par A. Barth (pag. 60, 61 e seg.). Buddhism: being a sketch of the life and teachings of Gautama, the Buddha, by T. W. Rhys Davids. (pag. 84-85).

2) Nāgān. ed. cit. (pag. 10).

3) Nāgān. ed. cit. (pag. 104).

4) Lalita Vistara [v. Le Lalita Vistara — Développement des jeux — contenant l'Histoire du Bouddha Çakya-mouni depuis sa naissance jusqu'a sa prédication, traduit du sanskrit en français par Ph. Ed. Foucaux] (pag. 15 e seg. del cap. III).

questi due fili; e, se pure in principio per ragioni di opportunità — come in appresso più chiaramente si vedrà — ha invocato Buddha, tutti gli onori nel corso del dramma e la soluzione del dramma stesso spettano alla dea Gaurī, per la quale soltanto è possibile che l'opera abbia il lieto fine, che suol dar sempre compimento ai drammi indiani: con ciò, l'invocazione di Buddha in principio e la glorificazione del suo seguace nei due ultimi atti vengono ad esser di molto attenuate, e non si può d'altra parte non confessare che, se grande è la virtù dell'eroe, non meno grande è il premio che a tanta virtù la dea Gaurī consente alla fine del dramma. Indubitabilmente, la storia del Nāgānanda è una leggenda buddhistica, come, del resto, se ne trovano tante nei poemi e nei libri di novelle; pure, non si può negare che in esso gli elementi buddhistici sono abilmente intrecciati con altri, che non solo non hanno alcuna intenzione religiosa, ma che si trovano anche in altri drammi, i quali non han proprio nulla di buddhistico.

Passiamo, ora, a considerar l'altro punto innanzi indicato: il re Harshavardhana fu il più famoso della sua stirpe ed estese il suo dominio su tutta la parte settentrionale dell'India; egli accolse alla sua corte i più famosi uomini del suo tempo e le sue avventure son narrate appunto nell'Harshac'arita di Bāṇa. E, quando il celebre pellegrino buddhista Hiuen-Thsang passò per Canoge, fu anch'egli ricevuto con grandi onori dal re Harsha 1); sicchè, dalle memorie dello stesso Hiuen-Thsang, che dànno notizie di quel reame, noi sappiamo che Harsha regnò dal 607 al 640 e che fu ardente buddhista. Pertanto, con tutte le lodi che il celebre pellegrino prodiga alla devozione di Harsha pel buddhismo, non tralascia di descrivere due grandi adunanze 2), le quali presentano un carattere assai notevole per la ricerca di cui ci occupiamo: nella prima di esse intervennero venti principi tributarii in compagnia di dotti così buddhisti come brahmani, accolti tutti con la stessa ospitalità; nella seconda, tenuta a Prayāga, alla confluenza del Gange e della Yamunā, il re Harsha fu del pari benevolo e generoso con buddhisti e con brahmani, e diciotto re tributarii erano presenti, e il primo giorno della convocazione s'innalzò una statua di Buddha, il secondo una di Sūrya e il terzo una di Maheçvara (Çiva). È questo l'esempio della più larga tolleranza religiosa a cui si possa giungere: i seguaci così dell'una come dell'altra credenza sono egualmente accolti e beneficati, la divinità propria degli uni è venerata accanto a quelle degli altri, il sovrano — che pur ci è indicato come un gran devoto al Buddhismo — non fa alcuna distinzione in omaggio alle proprie convinzioni religiose. Ora il Nāgānanda, come opera letteraria in cui elementi buddhistici son fusi con altri che si riscontrano pure in altri drammi e che non presentan nulla di buddhistico, ci si mostra appunto come l'espressione più evidente di questa tolleranza religiosa, che è così caratteristica pel re Harsvardhana e pel suo regno. Se dunque si poteva, un giorno, venerar la statua di Buddha e, un altro, quella di Çiva, non v'è proprio nulla di strano ad ammettere che, un giorno, si potesse rappresentare un dramma in cui s'invocasse Buddha e, un altro giorno, un dramma in cui s'invocasse Çiva: data una tal tolleranza, non si può dire che il poeta faccia una esplicita confessione di fede buddhistica invocando Buddha, ma solo un atto di opportunità e di convenienza in rapporto al dramma stesso — che si propone principalmente l'esaltazione della virtù buddhistica —

---

1) Julien, Voyages des Pèlerins Bouddhistes, vol. II, 247.

2) A ció si allude, oltre che nella prefazione del Cowell alla versione di Palmer Boyd, anche in: The Harṣa-carita of Bāṇa, translated by E. B. Cowell and F. W. Thomas — Preface XIII.

e verso il pubblico, pur composto in gran parte di seguaci del buddhismo. E però non è improbabile ciò che argomenta il Cowell 1), mettendo in relazione quel punto delle memorie di Hiuen-Thsang in cui si accenna ai principi tributarii intervenuti a queste solenni convocazioni e le parole dell'impresario nei tre prologhi: «quest'oggi.... sono stato chiamato con molto riguardo dal collegio dei principi regali, venuti qui dalle diverse contrade ecc.»: che, cioè, il primo giorno delle feste in cui furon celebrate cerimonie buddhistiche, potè ben esser rappresentato il Nāgānanda con la sua invocazione a Buddha e, il giorno in cui fu venerata la statua di Çiva, invece, il Ratnāvalī con la sua invocazione a Çiva 2). Tenendo, adunque, conto di tutto ciò che abbiamo finora considerato, se si deve prestar fede ai tre prologhi che attribuiscono i tre drammi al re Harshadeva (ammessa la larga tolleranza di questo re in fatto di religione, al punto di onorare egualmente scrittori devoti alla sapienza brahmanica ed altri fedeli alle dottrine buddhistiche), non dovrebbe più arrestarci il dubbio della diversa credenza religiosa, per cui il Nāgānanda può non esser ritenuto opera di quel medesimo poeta, che ci ha tramandato gli altri due drammi Priyadarçikā e Ratnāvalī 3).

***

Nella gran raccolta di novelle di Somadeva che s'intitola Kathāsaritsāgara [l'oceano di cui le onde sono le novelle] la storia di G'īmūtavāhana — l'eroe del dramma Nāgānanda — si trova nei capitoli XXII e XC, e appunto in quest'ultimo, nel libro del Vetāla, il racconto procede con perfetta somiglianza con l'azione del dramma stesso: non v'è dubbio però, e questo principalmente per la ragione cronologica, che l'autore del dramma dovette aver presenti ben più antiche compilazioni di novelle, le quali forniron poi la materia alla immensa raccolta di Somadeva 4).

Il nāyaka — o eroe del dramma — è adunque G'īmūtavāhana, un principe dei Vidyādharas, specie di semidei o di genii che traversano l'aria 5), e in lui singolarmente s' incarna il carattere buddhistico del Nāgānanda: non solo tutta la sua azione nel dramma è informata al più alto sentimento di carità e di amore, ma egli stesso è un Bodhisattva 6), un essere, cioè, la cui natura è scienza, e che, attraverso la serie delle sue rinascite, è pervenuto a tal punto che solo qualcuna ancora gliene manca per raggiungere il grado di un Buddha perfetto: e i Bodhisattvas 7), in tutta la loro vita,

---

1) Op. cit. (Preface, pag. XI).

2) Noi avremmo qui solo da notare che, riguardando le osservazioni del Cowell non altro che il Ratnāvalī, se si vuole ammettere la sua ipotesi, il dramma rappresentato nel giorno di Çiva avrebbe potuto anche essere il Priyadarçikā, che, per tutte le ragioni dette innanzi, sta così dappresso al Ratnāvalī.

3) A proposito qui il Cowell (pref. pag. XI) ricorda anche il Mālatīmādhava di Bhavabhūti (che poetò pure a Canoge verso il 720), per cui vedi anche il Wilson, op. cit., (Introd. p. 4 e 5 vol. II) e S. Lévi, op. cit., pag. 213 e seg.

4) H. H. Wilson, Essays analytical, critical and philological on subjects connected with Sanskrit Literature (pag. 157 e seg. e pag. 189 e seg.).

5) H. H. Wilson, Essays analytical, critical etc. Vol. I, pag. 243, nota.

6) Atto V (ed. cit. del 1893, pag. 92).

7) Si fa distinzione di Bodhisattvas celesti, divini [cfr.: Colebrooke, Miscellaneous Essays, nota, vol. II, pag. 251, nota; e Lalita Vistara (cap. III)].

si rivelano per una infinita bontà, per una squisita dolcezza di modi, per un'amorevolezza senza pari, per un altissimo senso dei dolori del mondo, fino al punto di dare la propria vita per la salvezza di un altro. Invano il V i d ū s h a k a, il solito buffone del dramma indiano, lo invita a gustar le gioie del regno che lo allettano con l'appagamento di tutte le sue brame: il giovine eroe è solo intento a prestar ossequio devoto ai piedi de' suoi genitori; che vale per lui la meschina vanità di dominare ed aver dei principi soggetti a confronto della grande sodisfazione, che egli prova nel dedicar tutta la vita al servizio dei propri cari? 1). Egli sa bene che la giovinezza è l'età delle passioni, ma sa pure che essa non dura e che spesso non sa discernere il bene dal male; e però è lieto di secondare lo slancio dell'affetto filiale, che gli consiglia la più assidua osservanza verso i suoi genitori 2). La cura dei sudditi suoi, a cui egli ha accordato ogni sorta di beneficii 3), è affidata ad un abile ministro: neppure il pensiero che del suo reame possa impadronirsi un nemico lo turba, giacchè tutto ciò ch'egli possiede, non esclusa la sua stessa persona, è destinato al vantaggio altrui; e, se dunque i suoi vecchi genitori vogliono recarsi ad abitare in un romitaggio del monte M a l a y a, il giovane eroe li accompagna ben volentieri, anzi egli stesso si avvia a ricercare nella foresta solitaria la nuova dimora.

Lo stesso B u d d h a, convinto dell' infinita vanità di ogni cosa, abbandona gli agi del suo regno per darsi alla vita ascetica; si allontana dalle gioie del gineceo, per appagare il suo spirito con la profonda meditazione, e lascia perfino il padre suo; il quale, quando vuol trattenerlo con la promessa dei più grandi doni, si ha per tutta risposta dal B u d d h a: 'io desidero quattro doni, o signore; dammeli, chè, se tu puoi darmeli, io resterò qui, sempre in questa dimora, nè mi allontanerò più da voi: io desidero, o sire, che la vecchiezza non mai mi raggiunga, che non mi abbandonino mai bellezza e gioventù, che non mi manchi mai la buona salute nè mi tocchi un malore, e che la morte non mi colga giammai!' 4). Ed è così che il giovane principe rinuncia anche ai più cari affetti suoi, per consacrarsi in tutto all'ascetismo e compiere gli alti destini, a cui era chiamata la sua nuova esistenza.

Nel completo abbandono della vita agiata, del fasto principesco, di ogni ricchezza, l'eroe del nostro dramma si accorda col B u d d h a; ma G'ī m ū t a v ā h a n a non sa abbandonare i suoi cari; e, aggirandosi intorno al monte M a l a y a per cercarvi una dimora, è colpito dal suono di una voce dolcissima: è la giovane e bella M a l a y a v a t ī, la n ā y i k ā, l'eroina del dramma, che canta un'invocazione alla dea G a u r ī, per propiziarsela.

Il carattere di uomo forte e nobile, saldo ed eccellente (d h ī r o d ā t t a), che deve aver l'eroe d'un dramma (per cui nei trattati di poetica indiana è addotto ad esempio lo stesso G'ī m ū t a v ā h a n a, l'eroe del N ā g ā n a n d a, dando luogo a critiche ed obbiezioni) si rivela, con la forma più alta ed efficace, nell' aspirazione di procacciare il bene degli altri col sacrificio della propria vita; mentre l'amore, che per la bella M a l a y a v a t ī si desta

---

1) Nāgān. ed. cit. (pag. 4, st. 6).

2) Nāgān. (pag. 3, st. 5).

3) Nāgān. (pag. 5, st. 7). Il dramma R a t n ā v a l ī, che anche in principio del 1° atto ha una scena fra l'eroe del dramma (il re U d a y a n a) e il V i d h ū s h a k a, ci presenta una stanza (ed. cit. st. 9), in cui il re dice tutto quel che di bene ha fatto pel suo regno; ma come è diversa la fine e tutta l'intonazione di essa da quella del N ā g ā n a n d a, cui qui si accenna!

4) Lalita Vistara, cap. XV (5, 6, 7).

nel petto del giovine principe, serve a ravvivare il personaggio drammatico e a mostrare che l' assoluta indifferenza ed inazione, rivelata sin dai primi versi detti dall' eroe, non è poi quella che domini unicamente l'animo di lui 1).

Ecco quel che è detto nel Daçarūpa 2) pel carattere dell'eroe del Nāgānanda: «Il dhīrodātta, cioè, l'eroe nobile ed elevato, è un essere di grande animo, ultraprofondo, paziente, senza vanità, costante, nascondente (che fa tacere) l' egoismo, fermo ne' suoi voti. (E il commentario soggiunge): 'Essere di grande animo', che non si lascia soggiogare dal dolore, dall'ira, ecc.; 'senza vanità', che non fa vanto di se stesso; 'nascondente l'egoismo', che cela con la modestia il proprio orgoglio; 'fermo ne' suoi voti', che mena a compimento quel che ha promesso. Come nel Nāgānanda, G'īmūtavāhaṇa: [atto V, quando Garuḍa divora G'īmūtavāhana].

> « Sangue stillano ancor le aperte vene,
> Ha carne ancora il corpo mio per te:
> Dal divorar che dunque ti rattiene,
> Se il tuo corpo satollo ancor non è ? » 3).

Come per riguardo a Rāma:

> « Quando ad ungersi re fu eletto, e quando
> Nella foresta fu mandato in bando,
> Non pure un lieve cangiamento io mai
> Nell' aspetto di Rāma ravvisai ».

(Da questi esempii si ha il segno caratteristico delle virtù comuni degli eroi, la fermezza del carattere ecc.).

« Ma invero — si domanda il commentario di Dhanika — come si può dire G'īmūtavāhana nel Nāgānanda ed altri in altri drammi, un eroe superiore [elevato, udātta]? La superiorità ha la sua essenza nel sommettere a sè tutto, ed essa si manifesta infatti nel desiderio di vincere; ma G'īmūtavāhana è presentato dal poeta non col desiderio di vincere: [come stanza 6 e st. 4].

---

1) Si veda a tal riguardo: S. Lévi, op. cit., pag. 65-66. Per le obbiezioni mosse a questo proposito al carattere dell' eroe, si noti che il Vidūshaka le previene in un certo modo, nella sua scena con l'eroe nel 2° Atto (Nāgān. ed. cit. Atto II, pag. 26), a cui l'eroe risponde: — vayasya nanu *dhīra* evāsmi — [seguono i versi dell'eroe stesso].

2) The Das'arúpa, cit. pag. 64 v. 4 e comm. seg. Al *quietismo* di G'īmūtavāhana accenna anche il Sāhitya Darpaṇa [il quietismo, nel senso di felicità, che nasce dal riposo dell' anima, in uno stato di indifferenza a tutto ciò che è transitorio nella vita.] The Sáhitya-darpaṇa or Mirror of Composition, a treatise on Literary criticism, by Vis'wanátha Kavirája. The text revised from the edition of the comm. of publ. instr. by Dr. E. Röer — pag. 92 n. 239.

3) Nell'ed. di Calcutta, si ha qui: — c'a te mahātman —; nell'ed. del 1893, seguita per la versione, si ha invece: — tavāpi dehe —; nell'ed. del Daçarūpa qui citata, infine: — tavaiva tāvat —.

« Splendere al mondo può chi in soglio siede
Qual chi sta ritto al padre suo dinnante ?
Provar può gioia un picciolo regnante
Come chi terge al genitore il piede ?
Dei tre mondi il dominio ha il gaudio stesso
Che del cibo d' un Gùru i resti dànno ?
Qual merto è mai, se il regno è un grave affanno,
I propri cari abbandonar per esso ? » 1).

E con questo :

« Perchè l' ufficio pio
Apprestar possa ai genitori anch' io,
Ogni dritto d' erede or abbandono ;
E, qual Gimutavàhana,
Pronto a partir per la foresta io sono ! » 2).

E con ciò, per la manifestazione della calma infinita di lui, per la somma misericordia, per la mancanza di passioni, egli è un eroe *pacato* (nello stato di *quietismo*). Peraltro, non è conveniente che, mentre si presenta un eroe di siffatta natura, il quale non ha alcun pensiero per le gioie del regno e le altre cose, si dia la particolareggiata descrizione della sua passione per Malayavatī. E poichè si è detto che l' eroe nobile e calmo (dhīraçanta) è fornito delle qualità comuni agli eroi, ma comprende brahmani, mercanti ecc., questa sarebbe la distinzione di un caso determinato, che non risponde poi al fatto. Quindi, nella disposizione della materia, Buddha, Judhishṭira, G'īmūtavāhana ed altri si manifestano con contegno di persone *pacate* (calme, in istato di quietismo, ed entrano perciò in questa speciale categoria). Ma qui si osserva: poichè si è detto che la superiorità ha la sua consistenza nel sorpassare tutti (nel sottomettere tutti), non ne sono perciò esclusi G'īmūtavāhana ed altri; non vi è un'unica forma del desiderio di vincere: colui che sorpassa gli altri così per valore come per liberalità, pietà e simili è un desideroso di vincere, non solo colui che è rivolto ad impadronirsi d'un oggetto con la violenza sugli altri..... Rāma e altri simili eroi, cui spetta pur di custodire e di proteggere il mondo, col non cessare dalla loro azione di opprimere i malvagi, compiono la conquista della terra. Ma G'īmūtavāhana, col dar la propria vita pel conseguimento del bene altrui, sorpassa tutti gli altri ed è il supremo fra gli eroi superiori ». Riguardo poi all'altro punto, « cioè, la particolareggiata descrizione della passione per Malayavatī, la quale per certo non si fonda sul sentimento di calma, non è consentito ritener G'īmūtavāhana tra gli eroi *pacati*. L' essere calmo e il non darsi pensiero di se stesso, sono qualità richieste pel Brahmano e simili, perchè tali proprietà essi posseg-

---

1) Con la parola Guru, si indica ogni persona, a cui si debba ossequio, servigio, devota ed assidua obbedienza, e può essere così il padre, come il maestro o precettore spirituale.

Sono questi i versi che il protagonista volge al suo compagno fedele, il Vidūshaka, quando questi vorrebbe distrarlo dal suo pio ufficio, invitandolo a goder le gioie del regno.

2) Sono i versi, che si trovano in fine del prologo e che servono ad introdurre l'azione del primo atto.

gono col fatto: non è fissato con una regola generale che i Brahmani e simili debbano esser *calmi* — Per Buddha e G'īmūtavāhana poi, in riguardo al loro sentimento di compassione pur non essendovi diversità, per la tenera tendenza di questo all' amore e per la virtuosa avversione dell'altro ad ogni desiderio o passione, v'è certamente differenza 1). Così G'īmūtavāhana ha la qualità di dhīrodātta.»

Ma pure, con quanta delicatezza, in questo più che in altri drammi, è trattato il primo incontro dell' eroe con l' eroina; egli comincia con l' udirne la voce: è una preghiera alla dea Gaurī; e poi, invece di apprender — come in altri drammi — dal dialogo dell'eroina con la sua ancella l'amore ardente che quella nutre per lui, egli ode a narrar da lei un sogno, in cui la stessa dea Gaurī le ha promesso in isposo il giovine principe dei Vidyādharas; e, mentre in altri drammi il poeta maliziosamente si compiace quasi di indugiarsi sul primo incontro dei due amanti, in questo l' azione è rapida e decisa, giacchè vien subito in iscena il penitente Çāṇḍilya ad annunziar che il principe dei Siddhas (altra specie di semidei) ha in mente di dare in isposa sua sorella Malayavatī all'eroe del dramma 2).

L' atteggiamento dell' eroina del dramma, nella prima scena del secondo atto dopo il praveçaka, o interludio, è nel Nāgānanda simile a quello dell'eroina Ratnāvalī nello stesso secondo atto e del Priyadarçikā nel terzo: tutte e tre, Malayavatī, Sāgarikā, Āraṇyakā, sospirando, si rivolgono al loro cuore 3), preso d' amore per un uomo che non sanno se potran mai ottenere: anzi, le due ultime non pensano ad altro sollievo che alla morte! 4). Le fide ancelle di queste due credono di poter dar ad esse sol-

---

1) È questa, veramente, una differenza essenziale fra i due caratteri di Buddha e G'īmūtavāhana, mentre che, pel disprezzo della propria esistenza e per la carità verso gli altri, essi si accordano perfettamente; di più, come si è innanzi osservato, l' eroe del nostro dramma è un Bodhisattva: l'azione che si svolge nel dramma (e che si risolve infine col sacrificio dello stesso G'īmūtavāhana) rappresenta appunto uno dei gradi, per cui egli deve passare, per raggiunger quello di un Buddha perfetto. Solo che il poeta, per fare opera artistica, fa pervenire a passo a passo al finale sacrificio il suo protagonista, non senza avere allietato con le gioie dell'amore l'esistenza di lui, rendendone più amaro e doloroso l'abbandono. — Riguardo ai Bodhisattvas, ed altre importanti notizie sul Buddhismo si cfr. negli 'Annales du Musée Guimet': Histoire du Bouddhisme dans l'Inde par H. Kern, trad. par Gédéon Huet.

2) I versi con cui il protagonista esprime la sua ammirazione nel veder per la prima volta l'eroina del dramma — una specie di stanza descrittiva delle bellezze di lei, che s' incontra in tutti i drammi indiani — sono in questo assai diversi, per esempio, da quelli che si leggono al medesimo proposito nel Ratnāvalī (ed. cit. Atto II, 9), nel Mālavikāgnimitra (ed. cit. Atto II, 3, pag. 40): solo una certa somiglianza nell'intonazione presentano con quelli del Priyadarçikā (ed. cit. Atto II, 6, pag. 18). E inoltre, la fine dell'atto, in cui la fanciulla per invito del penitente deve allontanarsi dal giovine principe, ricorda la fine del I° Atto del Vikramorvaçī: Urvaçī e Malayavatī esprimono, con egual grazia, l' incertezza e il rincrescimento di allontanarsi l' una dal re Purūravas, l'altra da G'īmūtavāhana.

3) Nāgān. (ed. cit. Atto II, pag. 20), Ratnāv. (ed. cit. Atto II, Böhtlink Sanskr.-Chrest. pag. 298) Priyad. (ed. cit. Atto III, pag. 25).

4) Notevole somiglianza in questo punto fra il Nāgānanda e il Ratnāvalī: le due eroine, volgendosi al dio dall' arco di fiori (Amore), lo rimproverano, perchè non si vergogni di far segno a' suoi dardi una debole donna!

lievo, adattando sul loro cuore foglie e filamenti di fior di ninfea, mentre l'ancella dell'eroina del Nāgānanda spera di ottener lo stesso effetto, premendo sul cuore di lei il succo dei germogli del sandalo. Il secondo atto del Nāgānanda entra, così, in una stretta affinita non solo coi due drammi attribuiti allo stesso Harshavardana, ma anche con altri, seguendone fedelmente la poetica; al punto che, pure nel Nāgānanda, non manca la consueta scena, in cui il quadro drammatico appare come diviso in due, svolgendosi da una parte l' azione per mezzo dell' eroe e del Vidūshaka (il suo fido compagno e mezzano d'amori) e dall'altro per mezzo dell'eroina e della sua ancella preferita (che non ha in fondo un ufficio diverso da quello del compagno dell'eroe).

A chi segue attentamente il carattere del protagonista del nostro dramma appare con evidenza lo studio del poeta di non farlo giungere a certi eccessi nell'espressione dell'amore, dei quali si ha esempio non solo nel Ratnāvalī e nel Priyadarçikā, ma anche altrove, come nel Mālavikāgnimitra. Il giovane eroe pertanto è innamorato, come i protagonisti degli altri drammi; e, seguendo l' uso di questi, rivela il suo amore al prediletto Vidūshaka. Ma costui, invece di incoraggiarlo, gli domanda, come per volerlo distrarre da un affetto che gli dà pena: 'Ehi, amico, e dove mai è andata la tua fermezza d'animo?' E l'eroe, nei versi con cui risponde alla obbiezione del suo compagno, mostra di averla pur serbata abbastanza la sua fermezza d'animo 1): nella poesia indiana, gli spettacoli più incantevoli della natura son motivo di tormento per gli amanti lontani dalle loro amate; e basterà ricordare, per questo, due esempii molto noti agli studiosi dell' antica letteratura dell'India, ma ben degni di essere rammentati a questo proposito: il magnifico lamento autunnale di Rāma, nel Rāmāyaṇa, quand' egli è diviso dalla bella Sītā, e la squisita poesia del re Purūravas, nel Vikramorvaçī, dopochè gli è sfuggita la leggiadra Urvaçī 2). Il nostro eroe, invece, afferma di averla serbato la forza di animo, pure al cospetto dei più belli incanti della natura e de' suoi varii allettamenti; ma confessa, in pari tempo, di non mostrarla abbastanza questa sua saldezza, giacchè non ha saputo resistere ai dardi fioriti del dio Amore 3). Egli ha prestato, come sempre, i consueti atti di ossequio e di obbedienza a' suoi genitori, ma ha voluto recarsi sùbito al pergolato di sandali, dove gli è sembrato di vedere in sogno 'la sua diletta, piangente, indispettita d'amore, come per rimproverargli qualcosa': e qui entrano in campo nel Nāgānanda i soliti espedienti e i soliti motivi poetici, comuni anche ad altri drammi, fra i quali quello, notissimo, di far ritrarre all'eroe innamorato il volto della propria amante, per bearsi così a rimirarne l'immagine, giacchè non gli è consentito di vederla in realtà; Mitrāvasu, fratello dell'eroina, viene — come si è innanzi accennato — ad offrirla in isposa all'eroe; ma questi, non sapendo che la fanciulla accordatagli è proprio quella ch' egli ama, si rifiuta: la fanciulla, credendo di essere stata di proposito respinta da colui che anch'essa ama, vuol porre fine a' suoi giorni, stringendosi un laccio alla gola, proprio come la infelice Sāgarikā nel dramma Ratnāvalī 4); onde le due azioni, così nel secondo atto del nostro dramma come nel terzo dell'altro, procedono egualmente sino allo scambievole riconoscimento dei due amanti.

Fra tante affinità in questo atto con l'altro dramma attribuito al medesimo autore, non

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto II, 3, pag. 26).

2) Rāmāyaṇa: ed. Gorresio, vol. III, 446. Vikramorvaçī, Atto IV.

3) Nāgān. (ed. cit. Atto II, 3, 4, pag. 26).

4) Ratnāv. (ed. cit. Atto III, pag. 315 Böhtl.).

vi sono che tre elementi notevoli, i quali valgano a distinguere in un certo senso il Nāgānanda dal Ratnāvalī: i versi, con cui si presenta sulla scena Mitrāvasu 1), il fratello dell'eroina, il quale, mentre è lietissimo di darla in isposa ad un giovine nobile, saggio, bello, buono, valoroso, dotto e modesto, viene con la sua triste preoccupazione — in questo momento di somma gioia — a lanciar come una luce improvvisa sul sèguito dell'azione, giacchè egli non può nascondere a se stesso che, fra tante virtù, il suo futuro cognato ha pur quella di sentire, fino al sacrificio della propria vita, la pietà per gli altri esseri mortali; in secondo luogo, le parole dell'eroina prima che ella si stringa il laccio alla gola, giacchè, mentre Sāgarikā nel Ratnāvalī invoca sul punto di darsi la morte il babbo e la mamma lontani, l'eroina del nostro dramma, con tono molto più elevato, si volge alla dea Gaurī — che pur le avea promesso la felicità — chiedendole solo di non farle toccar una sì triste fortuna anche in un' altra esistenza 2); ed infine il contegno sempre più riguardoso dell' eroe del nostro dramma, poichè, mentre nel Ratnāvalī il re — dopo di aver gettato via il laccio di liane che Sāgarikā volea stringere alla gola — con versi pieni di passione amorosa finisce per abbracciarla, il nostro eroe, con versi di graziosa galanteria, non fa che trattenere soltanto la mano dell'eroina, accompagnandola a vedere il ritratto, che le avea fatto egli stesso quand'era lontano da lei. Per tutto il resto, il secondo atto del Nāgānanda rientra nella categoria comune degli altri drammi, in cui il poeta non dà a vedere alcuna speciale preoccupazione religiosa.

Il terzo atto è tutto riempito dalla festa nuziale dell'eroe e dell'eroina: anche in questo atto, l'azione offre elementi simili ad altri drammi, sebbene sia assai caratteristica la prima parte di essa, in cui si trovano a fronte due notevoli tipi comici dell'antico dramma indiano: il vidūshaka e il viṭa, l'uno il brahmano domestico, brutto, goffo nell' aspetto e nel linguaggio, ghiotto, sciocco, amico intimo e confidente del re, l' altro il poeta grazioso e brillante, che è come una specie di giullare, assai esperto nelle arti belle, cortigiano abile e compiacente 3). L' atto appare così diviso in tre parti: la prima contiene la scena comica dei cortigiani, che si dànno bel tempo nella ricorrenza della festa nuziale dei prìncipi, loro signori; la seconda ci presenta una delicata scena amorosa (la quale, per la sua gentilezza, contrasta con la comicità della precedente) fra l'eroe e l'eroina, che, adorni delle vesti di nozze, si recano nel parco dei fiori a passeggiar nel viale dei tamālas, gli alberi dalla corteccia bruna, spesso ricordati nella poesia indiana; la terza è indicata dall' arrivo di Mitrāvasu, il quale viene ad annunziare, che il vile Matañga, l' antico avversario del giovine eroe, ha osato assalirne il reame, alla stessa guisa che nel dramma Priyadarçikā si ha nel primo atto l'arrivo del generale Vig'ayasena 4) e nel quarto atto del Ratnāvalī, quello di Vig'ayavarmā 5), i quali vengono pure a parlare d' imprese militari all'eroe del dramma.

In questo atto, con intenzioni artistiche non diverse da quelle del precedente, il poeta non si dà altro pensiero che di presentare nella maniera più vivace e piacevole la festa di nozze dell'eroe e dell'eroina del dramma: infatti sin dal principio, l'uscita del viṭa, ebbro,

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto II, 10, pag. 31).

2) Nāgān. (ed. cit. Atto II, pag. 35).

3) Vedi nostro studio: 'Il tipo comico del Vidūshaka nell' antico dramma indiano, e: J. Huizinga, De Vidūṣaka in het indisch tooneel.

4) Priyad. (ed. cit. Atto I, pag. 8).

5) Ratnāv. (ed. cit. Atto IV, Böhtl. pag. 320)

con la sua veste variopinta in disordine, con una coppa fra mano, una corona di fiori sul capo, seguìto dal servo che porta sulla spalla un vase di liquore, pronto a dire arguzie e piacenterie, riempie subito di gaiezza la scena; cresce la comicità al suo incontro col Vidūshaka e poi con l'ancella di corte, che è l'amante del Viṭa medesimo. L'eroe del dramma, sposo felice della bella Malayavatī, nel rimirarla, esprime in delicati versi 1) il contrasto fra il suo desiderio ardente ed il riserbo pudico di lei, proprio come il re Udayana nel terzo atto del Ratnāvalī 2) esprime un eguale contrasto per riguardo alla sua amata Sāgarikā, e il re Agnimitra per Mālavikā nel quarto atto del Mālavikāgnimitra 3); e, dall'ammirazione delle vaghe forme della sua sposa diletta, in in cui la naturale bellezza non ha bisogno di altro ornamento 4), egli passa alla contemplazione dello splendido parco di fiori, con descrizioni che fan ricordare quelle che allo stesso riguardo ricorrono nei più noti drammi indiani; e quindi torna ad ammirare ancora il grazioso volto della sua consorte e lo paragona al parco di delizie degli dèi; e, per quanto l'attenzione del lettore o dello spettatore di una così gentile scena d'amore sia in certa maniera distratta da un bizzarro giochetto dell'ancella C'aturikā che si burla ancora del Vidūshaka, l'eroe non manca di rivolgere alla sua sposa quest'ultimo tenero madrigale:

'Baciato dai raggi solari
Che l'ornan d'un roseo colore,
Coi denti che brillano al pari
Dei teneri stami d'un fiore,
Ah invero quel volto, o vezzosa,
D'un loto è l'imagin fedele:
Ma un'ape perchè non si posa
Sovr' esso per suggerne il miele?' 5).

In tutto il lieto svolgimento di questo terzo atto, in cui elementi così spiccati di affinità si riscontrano con altri drammi indiani, tre cose richiamano l'attenzione ed accennano, ancora lontanamente, ad un diverso sèguito nello sviluppo dell'azione drammatica. Un primo punto notevole è nella stessa scena di amore: in cui l'eroe, pur abbastanza simigliante ai protagonisti degli altri drammi nel manifestar la propria passione, (esprimendo però il suo affetto ad una donna, che è non un'amante, ma la sua sposa) cerca di mettere d'accordo con questa scena il carattere innanzi dimostrato, quando le dice fin dal principio che il piacere provato da lui nel rimirarla è come il frutto delle lunghe penitenze, a cui egli fin a quel punto ha atteso 6). Un'altra osservazione riguarda il trattamento, o, per dir meglio, il maltrattamento che ha in tutto questo atto il Vidūshaka: appare quasi che la caricatura di questo brahmano domestico si sia qui ingrandita e inasprita, dando maggior campo al sospetto dell'influenza buddhistica nell'introdurre nel dramma

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto III, 4, pag. 52).
2) Ratnāv. (ed. cit. Atto III, 9, pag. 312 Bohtl.).
3) Mālavik. (ed. cit. Atto IV, 15, pag. 117).
4) Nāgān. (ed. cit. Atto III, 6, pag. 52-53).
5) Nāgān. (ed. cit. Atto III, 13, pag. 57-58).
6) Nāgān. (ed. cit. Atto III, 5, pag. 52).

indiano un così bizzarro personaggio, per mezzo del quale si esercita la più aperta e pungente ironia contro la più alta e rispettabile casta nell' ordinamento sociale dell'India antica. Non occorre rammentar qui tutti i varii casi, in cui gli altri personaggi del dramma si prendon giuoco del ghiotto buffone, nè parlar delle disgrazie che, qua e là, gli toccano, come, ad es., in fine del terzo atto del Ratnāvalī; ma niuna disgrazia è da paragonare a quella che lo perseguita in questo terzo atto del Nāgānanda: i parenti della sposa — per fargli onore, dice lui, ma ben più certo per ridere — gli hanno stropicciato il capo con unguenti odorosi e lo han poi incoronato con una ghirlanda di fiori di Santāna, sicchè, entrato nel parco, è assalito da tutte le parti dalle api, che gli ronzano fastidiosamente intorno; il malcapitato allora, foggiandosi per ricoprirsi — come egli stesso dice — un'acconciatura feminile con due vesti avute in dono dalla principessa Malayavatī, cerca di svignarsela, ma per sua maggiore sventura è ghermito invece dal Viṭa ubbriaco; questi scambia con l'ancella sua amante il povero Vidūshaka; e, quando si accorge dell'errore, ordina ad un servo di tenerlo stretto pel cordone sacro, fintanto che egli, il Viṭa, non abbia placata l'ancella, venuta anch' essa al convegno e mostratasi gelosa, per burla, del suo amico. E il Viṭa stringe il mantello rosso al collo del Vidūshaka; e questi, costretto a chieder grazia all'ancella perchè lo faccia liberare, dovrà inginocchiarsi ai piedi di lei, premendo al suolo la fronte; e il servo del Viṭa, a furia di tirare, gli spezza il cordone brahmanico: e, come se tutto ciò non bastasse pel disgraziato buffone, la medesima ancella, giovandosi del doppio senso d'una parola 1), alla presenza dei due nobili sposi, gli tinge in nero la faccia con succo di Tamāla! Nella terza ed ultima parte dell'atto, l'arrivo del generale che viene a parlar d'imprese di guerra — comune, come abbiam detto, agli altri due drammi attribuiti allo stesso autore — ha sull' eroe del nostro dramma un effetto ben diverso da quello prodotto sui protagonisti degli altri due drammi: in questi, essi si mostrano ardentissimi di saper come sieno andate le imprese, ascoltano con viva ansietà, si accendono all' eroismo dimostrato dai loro generali; nel Nāgānanda, invece, l'eroe non si preoccupa affatto al pensiero che un nemico si possa impadronire del regno; e, mentre Mitrāvasu in preda all'esaltazione e allo sdegno gli parla di quel che intende fare per colpir definitivamente l'avversario, l'eroe del nostro dramma, pur mostrando di aver gran fede nel valore di Mitrāvasu, svela ancora — come in altri precedenti accenni — il gran sentimento di compassione dell'animo suo, in questi versi:

> 'Io che darei pel ben d' ogni altra gente
> Sol per pietà, non chiesto, il corpo mio,
> Come, pel regno, consentir poss' io
> La crudeltà d' uccidere un vivente?' 2).

E soggiunge che per lui non esistono nemici, oltre i dieci peccati 3); e che, se gli si vuol far cosa gradita, si deve aver pietà di questo infelice, sia pure un avversario, caduto appunto in poter di quei peccati! Con questo nuovo accenno al carattere sommamente caritatevole dell' eroe, il quale darebbe la sua vita pel bene altrui, il poeta ci fa allontanare dalla parte lieta e non nuova dell'azione drammatica (e si badi che nè il Viṭa nè il Vi-

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto III, pag. 55).
2) Nāgān. (ed. cit. Atto III, 17, pag. 59).
3) Cfr. nota alla versione del dramma, Atto III.

dūshaka, i due personaggi comici, tornano più in iscena), e ci dà come un altro annunzio del diverso aspetto, che prenderà in sèguito lo svolgimento del dramma.

Infatti, le prime parole, con cui l' eroe si presenta in principio del quarto atto 1) e che si collegano intimamente con le ultime del terzo, mostrano che egli non sa e non può appagarsi della vita semplice e serena che pur mena nella selva solitaria, giacchè in essa non gli avviene mai di potersi prestare pel bene altrui. Intanto, aggirandosi presso la spiaggia del mare insieme con Mitrāvasu, egli crede di veder le alture del monte Malaya adergersi al pari di quelle nevose dell' Himālaya; ma l'altro gli fa osservare che quelle non son le alture del monte, ma cumoli di ossa dei Nāghi. Da questo punto, comincia a svolgersi l'azione buddhistica del dramma: esso si allontana così in tutto dagli altri ed offre, con questi due ultimi atti eminentemente drammatici, un contrasto assai notevole coi tre atti precedenti.

I Nāghi sono esseri favolosi, semidivini, rappresentati generalmente nelle antiche sculture con volto umano, ma col corpo di serpente: la doppia natura, umana e serpentina, è in essi meravigliosamente confusa, così per le sembianze esterne, come pei sentimenti che li animano; e, pur sembrando che assumano a lor piacere la forma umana 2), ci son descritti, come nel quinto atto del nostro dramma 3), col corpo ricoperto di scaglie, col segno dello Svastika — la mistica figura in forma di croce — sul petto, la lingua biforcuta, una triplice cresta sul capo; e, mentre il Nāga, che viene in iscena in questo atto, finisce per gareggiare in altezza d'animo con l'eroe stesso del dramma, d'altra parte (al pensiero dell' immenso dolore in cui egli ha gettato la famiglia dell' eroe rivelandone la sventura) non manca di osservare: 'che altro, tranne veleno, può venir fuori dalla bocca d'un serpente?' 4). I Nāghi si trovano citati, insieme con altri essere divini, in principio di ciascun racconto dell' Avadāna-çataka 5) e talora anche in fine come laudatori e ammiratori di Buddha; e alle tradizioni e leggende che li riguardano si trovano accenni qua e là in tutta la letteratura dell'India antica. Questi esseri meravigliosi — sotto il loro monarca Vāsuki — occupano la più bassa delle sette regioni sotterranee, che è specialmente indicata col nome Pātāla 6): questa loro fonda dimora è considerevole per ricchezza e splendore d'oro e di gemme, e ciò si connette con la superstizione popolare degl' Indiani, i quali credevano che covi di speciali serpenti indicassero molte volte tesori nascosti. Il mondo dei Serpenti è descritto nel Mahābhārata 7), come infinito, fitto di cento torri, palagi, terrazzi di innumere forme, ricchi di recessi meravigliosi; e alla bellezza delle donne dei Nāghi (di una delle quali — la sorella del re Vāsuki — si ha una larga descrizione nello

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto IV, 2, pag. 62).

2) H. H. Wilson, Essays analyt. ecc. già cit. Vol. I, pag. 194).

3) Nāgān. (ed. cit. Atto V, 17, pag. 90). A questo punto, il Cowell giustamente osserva in nota (pag. 84): This passage might serve as a «*locus classicus*» for the Hindu conception of a Nága. Cfr. anche: Fergusson, Indian and eastern Architecture.

4) Nāgān. (ed. cit. Atto V, pag. 86).

5) Negli 'Annales du Musée Guimet' (T. 18) Avadāna-çataka Cent Légendes (Bouddhiques) traduites du sanskrit par M. Léon Feer.

6) Per le varie regioni del Pātāla: H. H. Wilson, Essays analyt., critic. and philol. on subjects connect. with Sanskrit Litter. (Vol. 1, pag. 45-46).

7) Mahābh. 1, 3 [ed. Calc.].

stesso Mahābhārata) accenna anche il dramma Priyadarçikā, quando, nell' atto secondo, il re, scorgendo l' impareggiabile grazia di Āraṇyakā, esclama :

> 'E fors' ella dei Nāghi una fanciulla
> Dal Pātāla qui sorta?' 1).

Non occorre qui parlare del carattere mitologico di questi Nāghi, nè della tradizionale venerazione, che per essi, pur essendo dei Serpenti, si ebbe nell' India antica: accenneremo solo, per la maggior chiarezza del dramma, all' altro essere meraviglioso, che interviene nei due ultimi atti: il divino Garuḍa, il patageçvaraḥ il principe degli uccelli, il Nāgāçanaḥ il divoratore dei Nāghi, il Nāgāriḥ il loro nemico implacabile. L'odio suo pei Serpenti è antico: come è narrato nel Mahābhārata 2), Kadrū e Vinatā, le due consorti di Kaçyapa, elessero per figli l'una mille serpenti di eguale splendore, l'altra due soli figliuoli, ma superiori in forza a quelli di Kadrū; dopo gran tempo, Kadrū generò dieci decine di uova e Vinatā, invece, solo due: e lietissime le ancelle le deposero in umidi vasi, per cinquecento anni. Indi, nel cinquecentesimo anno, ne vennero fuori i figli di Kadrū, ma non apparve punto la coppia attesa da Vinatā; allora costei, desiderosa di aver i suoi due figliuoli e vergognosa al cospetto dell'altra consorte già sodisfatta, ruppe ella stessa uno delle due uova, e ne vide venir fuori un figlio, provvisto dalla metà superiore del corpo, ma privo dell'altra metà; quindi, il figlio, acceso d'ira contro la madre, che per infrenabil voglia lo avea fatto nascere in tal guisa, la maledisse così: « Giacchè tu, eccitata dal desiderio, o madre, mi hai generato con corpo imperfetto, quest'oggi, tu diverrai schiava per cinquecento anni dell'altra consorte con cui tu insieme gareggi, e da codesta schiavitù non potrà liberarti che l'altro tuo figliuolo, purchè tu, rompendone anzi tempo l'uovo, non renda informe o deforme anche lui; devi attender con costanza il tempo della sua nascita, singolar forza se brami ottenere, oltre cinquecento anni ancora ». E ciò detto, si levò nell'aria, ed è Aruṇa, che appare sempre al mattino ed è rappresentato come Auriga del sole 3). Al suo tempo, fu poi generato l'altro figliuolo Garuḍa, che, appena venuto fuori, abbandonò anch' egli Vinatā e si levò nell' aria. Intanto 4), un giorno, Kadrū chiede a Vinatā di qual colore sia il cavallo d' Indra Uc'c'aiḥ-çravās: Vinatā afferma che esso è bianco, Kadrū invece sostiene che quel corsiero ha nerissima coda: stando ciascuna alla propria affermazione, le due donne scommettono sul colore del cavallo, e patto della scommessa è che la perditrice diventi schiava dell'altra. Fissato l'accordo e stabilito di recarsi a vedere il cavallo il dì seguente, Kadrū chiama a sè i mille Serpenti suoi figliuoli, e ordina loro di attaccarsi, al par di

---

1) Priyad. (ed. cit. Atto II, 6, pag. 18). L' ed. del Mālavikāgnimitra di Shankar Pandit, per le parole — ṇāakaṇṇaā via — (testo pag. 97), dà in nota: — 'like the daughters of the Nāgas', a race of fabled beings, distinguished for their beauty, and supposed to live in the nether regions (pātāla) (notes, pag. 202).

2) Mahābh. (1, 16, 5).

3) Ad Aruṇa accenna il nostro dramma, nel quarto atto, all'uscita di Garuḍa — Nāgān (ed. cit. Atto IV, 25, pag. 77), quando Garuḍa dice di essere stato scorto dal fratello Aruṇa, per avere scosso il carro del sole, nel venir giù dal cielo.

4) Mahābh. 1, 20, 1.

fosca nebbia, alla coda del cavallo, affinchè questo appaia di nero colore ed ella non diventi schiava della sua rivale: quelli che non eseguiranno l' ordine saranno colpiti da maledizione e bruciati dal fuoco del terribile G'anameg'aya nel sacrificio dei Serpenti! Questi obbediscono e si attaccano subitamente alla coda del cavallo; e, quando le due donne, il dì seguente, al sorgere del sole, sorpassato l'oceano meraviglioso e tremendo, si pongono in direzione del cavallo glorioso, questo veggono avanzarsi rapidamente, simile a raggio di luna, ma con una nera coda pel fitto avvilupparsi dei Serpenti sul suo dorso. Kadrū, in in tal guisa, reclamando il premio della scommessa da lei con astuzia vinta, fa sua schiava Vinatā, che dovrà poi esser liberata dal figlio suo Garuḍa: di qui, l'odio pei Serpenti di questo augello sovrano. 1) Ecco ora come il figlio di Vinatā si lega all' azione del nostro dramma: Garuḍa, implacabile nel suo odio contro i Serpenti, scendendo ogni giorno nel Pātāla — il mondo sotterraneo dei Nāghi —, veniva a portarvi lo sgomento e la morte; giacchè, pel terrore del suo arrivo improvviso, i germi nelle femmine dei Nāghi, venendo a luce prima del tempo, perivano, e i piccoli Nāghi morivano anch' essi dallo spavento: Vāsuki allora, vedendo a poco a poco distruggersi la sua stirpe e non trovando altra via per preservarla in qualche maniera, viene ad un accordo col sovrano uccello; e gli propone di mandargli in pasto, ogni giorno, un Serpente sulla spiaggia del mare; e, da quel giorno che il triste patto fu segnato, i cumoli delle bianche ossa dei Serpi divorati dal terribile Garuḍa crescono, crescono sempre e si levano a tal punto, da far credere all'eroe del nostro dramma che essi sieno vette di monti, pari ai gioghi dell' Himālaya. L'eroe del dramma, infatti, aggirandosi, solo, in prossimità del mare, dopo di aver appreso dal cognato Mitrāvasu 2) tutta la storia del funesto accordo fra Garuḍa e Vāsuki, ode una voce rotta dal pianto: è una povera donna che si lamenta disperatamente, è la sventurata madre di un Nāga, la quale accompagna al luogo del supplizio il proprio figliuolo, mandato da Vāsuki, secondo il patto, per essere divorato in quel giorno da Garuḍa. È questo giovane Nāga l'altro personaggio, che, insieme con l' eroe, dà ai due ultimi atti un considerevole carattere drammatico e che, per nobiltà e fermezza di animo, gareggia con l'eroe medesimo del dramma.

Il Nāga si avvia risoluto e tranquillo alla pietra del martirio: il signore del mondo dei Serpenti, Vāsuki, ha segnato inesorabilmente un patto; egli, a far salva per un giorno la propria stirpe, è destinato ad acquetar l'odio e la fame del terribile uccello; il signor dei Serpenti lo ha eletto al sacrificio: egli non può che obbedire. E, mentre la madre non sa darsi pace e non si stanca di rimirare e carezzare il corpo del suo figliuolo, questi, col più gran disprezzo per la propria esistenza, le fa intendere 3) che, se la madre mette al mondo un essere destinato ad una vita transitoria, una creatura condannata quando che sia a finire, un corpo accolto pur prima che dal seno materno dal proprio inesorabile destino di temporanea esistenza, non vi è invero ragione di darsi alcuna pena. Con la indifferenza del figlio, trascinato al martirio per la salvazione della propria stirpe, fa vivo contrasto lo strazio della madre, che non cessa di guardare la sua creatura diletta, di chia-

---

1) Accenno a Garuḍa — distruttor di Serpenti — Panc'atantra, L. I, nov. XXII.

2) È singolare che, mentre lo stesso Mitrāvasu [Nāgān. ed. cit. Atto II, 10, pag. 31], per la gran pietà di animo che è nell'eroe — il quale darebbe la vita per un altro — si mostra preoccupato sul punto di dargli in isposa la sorella, vada proprio lui a narrargli la storia dei Nāghi divorati da Garuḍa!

3) Nāgān. (ed. cit. Atto IV, 8, pag. 66).

marla coi nomi più dolci, di lodarne la grazia e la bellezza, fino al punto di esclamare disperatamente — volgendosi col pensiero a Vāsuki —: « Oh come! ora, tu dal cuore spietato, nell'infinito mondo dei viventi, hai voluto pensar proprio al figlio mio! » 1) L'eroe assiste, non veduto, alla tristissima scena; e quando, al colmo della disperazione, la madre sventurata chiede al figlio chi mai lo difenderà, se colui, che pur doveva come suo sovrano proteggerlo, lo ha abbandonato, l'eroe si avanza rapidamente e grida: « Io, io stesso! » La vecchia madre del Nāga, atterrita, temendo che l'eroe sia lo stesso Garuḍa, ricopre col mantello il proprio figlio e, nello slancio dell'amore materno: « Divora me — gli dice — o figlio di Vinatā; son io, oggi, dal re dei Serpenti destinata a servirti da pasto » 2). Il Nāga rassicura la madre, mostrandole che il nuovo venuto non è punto il terribile Garuḍa, ma un pio uomo, che avrà al certo una benevola natura, pari alle sue nobili sembianze 3). Indi, poichè la donna si è rassicurata, e fintantochè l'eroe le dice di volerne difendere il figliuolo, ella si rianima, si solleva dal suo dolore, vuol sentirle ripetere quelle parole di aiuto e di conforto, e benedice all'inatteso salvatore; ma, quando l'eroe chiede egli stesso le insegne del martirio per rivestirsene e salvar con la propria vita l'esistenza dell'altro: « No, ciò non sia mai! — esclama la vecchia madre — alla stessa guisa che il figlio mio, tu pure sei un figliuolo per me! Ed anzi, anche più, tu che il figlio mio, abbandonato perfino da'suoi congiunti, vorresti salvar con l'offerta della tua propria persona! » 4). Questa scena, in cui la nobiltà del sentimento raggiunge nei tre personaggi una così alta espressione, è una delle più considerevoli prove della influenza buddhistica sull'educazione del popolo indiano; giacchè anche il dramma — che è una delle forme letterarie più popolari — poteva meritar presso il pubblico il massimo successo, proponendosi non soltanto un facile diletto, ma anche l'affermazione di alte e schiette virtù.

Il Nāga riconosce nel suo volontario difensore un essere magnanimo, un singolare spirito, ben diverso dalle altre mondane esistenze: a lui, rassegnato a morire per preservare sia pure per un giorno solo la propria stirpe, basta la prova di alta e sincera pietà dimostratagli dall'eroe, che vorrebbe dare in sacrificio la sua vita; e, noncurante sempre della propria persona, ma compreso ad un tempo di ammirazione pel nobile atto dell'altro, soggiunge:

'Pur nascono e pur muoion tuttavia
Abiette creäture al par di me;
Ma dove nasce mai chi pronto sia
Pur sempre al bene altrui, simile a te?' 5).

E il dialogo segue sempre con la stessa altezza di sentimento fra l'eroe e il Nāga; e la madre infelice assiste, silenziosa, alla nobilissima gara, in cui l'uno non vuol cedere all'altro; al punto che ben difficile a risolversi doveva essere la questione proposta in fine della novella sul medesimo argomento, se cioè, fosse di più eccellente animo l'eroe G'īmūtavāhana o il Nāga Çaṅkhac'ūḍa.

Questi è risoluto a morire, a non macchiare — accettando al prezzo della vita di un

---

1) Nāgān. (pag. 70).
2) id. (pag. 71).
3) id. (13, pag· 71).
4) id. (pag. 72).
5) id. (16, pag. 73).

altro la conservazione di se stesso — la purezza della propria stirpe, candida come conchiglia del mare; e, se una sola cosa gli è dato agognare, egli non brama che questo: qualunque sia la vita nuova in cui debba rinascere, riaver la medesima madre, che ora pur deve abbandonare 1). Solo che egli, prima di morire, per propiziarsi la divinità, vuol fare un giro intorno al tempio del G o k a r ṇ a 2) e si allontana per poco dalla scena insieme con la madre. Questo è, senza dubbio, un espediente scenico, per dare agio all'eroe di mettere in atto la sua risoluzione. Anche perchè, proprio in quel punto in cui l'eroe rimane solo in prossimità della pietra del supplizio, si presenta a lui un Ciambellano, che gli reca in dono, da parte della madre dell'eroina, un paio di vesti rosse: queste gli giungono assai gradite, giacchè egli, ricoperto da quelle vesti (il color delle quali indica appunto al terribile uccello la vittima designata) potrà agevolmente esser divorato in cambio del N ā g a. Ed è assai singolare il modo con cui l'eroe esprime la propria sodisfazione, nel vedersi presentar proprio in buon punto quelle due vesti: egli, che negli atti precedenti ha mostrato un così vivo amore per la bella M a l a y a v a t ī, ora, tutto compreso del suo alto sacrificio e del nobile ardore di dar la propria vita per salvar quella di un altro, della sua sposa non ha più alcun pensiero; e poichè, per causa della sua unione con lei, quelle due vesti gli son recate, egli esclama: 'Il mio matrimonio con M a l a y a v a t ī ha dato alfine buon frutto! 3). Dunque, nell'animo di lui, per la sposa gentile non rimane più alcun sentimento, che valga a ritrarlo dalla fatale decisione: anzi, quel dono, che gli vien per ragione delle sue nozze con la giovane principessa, è il miglior frutto ch' egli possa aspettarsi dall'amore di lei, giacchè in tal guisa è opportunamente secondato il nobile disegno di carità e di sacrificio.

È utile qui osservare — anche per ciò che si è innanzi notato riguardo al carattere del protagonista del dramma 4) — che il poeta non ha trascurato nulla per dare di esso la più viva rappresentazione artistica; giacchè, fin quando non si era presentata a lui alcuna occasione per mostrar di qual sublime atto di sacrificio egli fosse capace, il poeta non ha voluto fare del suo eroe un essere indifferente all'amore, privando così l'opera sua drammatica di una delle principali risorse dell'azione medesima; e quindi, accanto all'affetto devoto pe' suoi genitori, l'eroe ha potuto ben nutrirne un altro non meno sincero per una leggiadra fanciulla, che è poi divenuta la sposa di lui. Ma ora, innanzi a quest'altissima prova, ardentemente agognata dal giovane eroe, nulla più vale a trattenerlo: la fermezza d'animo, che pure ha potuto vacillare in lui ai dardi che dal suo arco di fiori gli ha lanciato l'amore, non potrebbe ora rivelarsi in maniera più viva e più efficace; anzi, tanto più triste ed acerba appare a noi l'ora del martirio, quanto più tenero e lieto è stato per lui il tempo che ha preceduto quest'ora; e maggior forza d'animo egli rivela in questo punto, giacché, oltre l'affetto pe' suoi genitori, avrebbe potuto rattenerlo dal terribile passo anche l'amore della sposa infelice!

L'oblio di ogni affetto nell'eroe del dramma, in questo momento in cui egli può offrire così nobilmente in sacrificio la propria esistenza, fa pensare al punto della grande rinunzia del B u d d h a 5), che nè il padre, nè la sposa valgono a rattenere, quando, per

---

1) Nāgān. (20, pag. 74).

2) Luogo di pellegrinaggio, consacrato a Ç i v a [Cfr. nota al dramma].

3) Nāgān. (pag. 75).

4) Cfr. le preced. pag. 12, 13.

5) Lalita Vistara, Cap. XV.

compiere i suoi alti destini, abbandona risolutamente la famiglia e la ricca sua dimora. Anzi, l' eroe del nostro dramma non potrebbe significar più vivamente la sodisfazione del suo animo, quando, dopo di aver indossate le vesti rosse, appressandosi alla pietra del martirio, si dispone ad offrir se stesso alla voracità del terribile uccello: non lo ha allettato mai tanto l'amplesso della sua sposa profumata di sandalo odorato, quanto il contatto di quella dura pietra, su cui egli può appagare alfine il suo desiderio; 1) e, nel fervore del suo voto, soggiunge anche di più:

'Quando solevo riposar sereno
Io pargoletto di mia madre in seno,
Non ho sentito mai sì gran contento
Qual ora in grembo a questo sasso io sento!' 2).

L' aquila Garuḍa scende rapidamente dalle regioni del cielo, spargendo terrore con le ali aperte e movendo a divorare, come negli altri giorni, il suo Serpente sulla spiaggia del mare; mentre par che un senso di sgomento e di orrore invada ogni cosa d' intorno all'appressarsi dell'avido uccello, un solo non teme: l'eroico principe G'īmūtavāhana. Anzi egli, affrontando coraggiosamente il destino, fin sul punto di essere ghermito da Garuḍa per salvar la vita del Nāga, fa voti che, in tutte le esistenze in cui gli sarà dato rinascere in avvenire, non gli sia concesso un corpo che per sacrificarlo al bene altrui 3). Garuḍa si avvicina ancora, è presso a lui; ed egli, intrepido sempre, dice fra sè, con gioia: 'Oh fortuna! io sono appagato'; finchè il tremendo uccello, piombando sulla pietra del martirio, lo afferra co' suoi artigli e lo leva a volo nell'aria, per divorarlo sull'altura del monte Malaya.

Si chiude così il quarto atto. L' azione del quinto è segnata al poeta dalla situazione drammatica creata nell'atto precedente: da una parte, i genitori di G'īmūtavāhana e la sposa di lui sono in gran pena, perchè egli, avviatosi alla riva del mare, indugia a ritornar fra loro, ed agli animi agitati non mancano i tristi presentimenti, ai quali accresce fede una gemma del capo, insanguinata, che cade ai piedi del padre; dall' altra parte, il giovine Nāga, tornato dal suo giro intorno al sacro tempio, si accorge che Garuḍa ha già portato via la sua vittima. Il dolore in cui piomba il Nāga, le espressioni di vivissima angoscia, il disprezzo che egli ha per se stesso nel vedersi deluso nel compimento del dovere impostogli dal capo della sua stirpe, rivelano anche più il suo nobile animo: egli però vuol raggiungere il suo protettore, vuole svelare ogni cosa a Garuḍa, non goder di una vita a cui non ha diritto; e, scorgendo al suolo la traccia segnata dal sangue, spicciato dal corpo dell'eroe pei graffii degli artigli di Garuḍa, si avvia a ricercarlo, imprecando al suo destino e piangendo. Questi due elementi dell'azione drammatica, i quali destano, ciascuno per la sua parte, il più grande interesse e la più viva compassione, raggiungono il massimo effetto, quando il poeta, con molta abilità, riesce a congiungerli insieme: giacchè i parenti dell'eroe, nel vedere il Nāga, che si avanza, piangendo, turbato, con gli occhi fissi al suolo, gli chiedono chi egli sia; ed anzi il padre di G'īmūtavāhana lo esorta a svelare a lui la causa di tanto affanno, chè, se altri noi mettiamo a parte del nostro

1) Nāgān. (ed. cit. Atto IV, 23, pag. 76).
2) id. (24).
3) Nāgān. (ed. cit. Atto IV, 26, pag. 77).

dolore, questo diviene per noi più sopportabile 1). E il N ā g a allora, poichè non sa che quella è la famiglia del suo protettore, narra brevemente ad essa la sua avventura e viene così a confessare la disgrazia toccata al giovane eroe, trascinando nel più terribile strazio i genitori e la sposa di lui. Tutti vorrebbero darsi la morte; come resistere ad un'angoscia così crudele e rassegnarsi alla perdita di un così caro ed eletto figliuolo? Soltanto il pensiero che G a r u ḍ a — per essersi accorto che la sua vittima non è uno dei soliti N ā g h i — possa aver risparmiato l'eroe, solo la speranza di rivederlo ancora in vita, fan desistere per poco dal violente proposito quegli sciagurati; i quali peraltro si avviano a ricercar anch'essi il loro caro, non senza recar via dal domestico santuario il fuoco pel rogo, che dovrà accoglierli tutti, se l' eroico principe non è più vivo.

Quando tutti si sono avviati, preceduti dal N ā g a, a rintracciare G' ī m ū t a v ā h a n a, appare sulla scena il terribile G a r u ḍ a; egli è adagiato sopra una balza del monte M a l a y a; l'eroe gli sta dinanzi. L'intrepida resistenza di lui colpisce G a r u ḍ a: questi, che fin dalla sua nascita per implacabil odio non ha fatto che divorar Serpenti, non ha mai visto nulla di così ammirabile, giacchè la sua vittima non solo non si accora di esser dilaniata, ma quasi se ne allegra; egli ha potuto suggerne il sangue e l' altro non ha perduto mai la sua saldezza d' animo, ha potuto ferirne in varie parti il corpo e nell'altro non è mai venuta meno la serenità, ha potuto dilacerarne le membra e queste par che fremano di piacere 2). L' eroismo della vittima muove la curiosità del carnefice: ma, quando questi fa per domandare all' altro chi sia, si ha per tutta risposta un nuovo invito a suggere ancora del sangue, a saziarsi ancora della carne che vi rimane 3); e poichè G a r u ḍ a insiste per saper chi sia l' ammirabile vittima, questa non fa che rispondergli ancora serenamente: 'Così come sei turbato dalla fame, tu non sei in grado di ascoltarmi; pensa, dunque, a satollarti della mia carne e del mio sangue 4)!

In questo punto, accorrendo con grande agitazione, giunge il giovane N ā g a e grida a G a r u ḍ a: 'No, no, non compiere codesta violenza! Costui non è un N ā g a; lascialo andare; divora me; io, io sono stato inviato da V ā s u k i per tuo cibo!' G a r u ḍ a, scorgendo indosso all' uno e all' altro le vesti rosse, insegne della vittima, si arresta incerto e non sa più che farsi. Grande è l' efficacia drammatica di questo tratto, in cui si manifesta ancora, nel suo più potente slancio, l' animo nobile del N ā g a: l' impressione che si prova a questa magnifica scena, in cui la recisa confessione del N ā g a getta l' incertezza nell'animo di G a r u ḍ a, al punto di non fargli intendere più chi sia la sua vittima, fa pensare all'effetto che dovè produrre la bellissima scena dell'opera di Pacuvio 5): nella quale Pilade, volgendosi al re Toante — che non sa quale sia Pilade e quale Oreste — dice, per salvar l'amico, di esser lui Oreste, e questi alla sua volta afferma: 'Oreste sono io'!

Quando, infine, per tutti i mezzi di riconoscimento offertigli dal N ā g a, per tutto ciò che questi gli dice, G a r u ḍ a si accerta dell' errore e si accorge di aver quasi tolta la vita ad un principe dei V i d y ā d h a r a s (che è per giunta un B o d h i s a t t v a, uno, cioè, che è sul punto di divenire un B u d d h a perfetto) sente orrore della colpa commessa; e, vinto

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto V, 9, pag. 85).

2) id. (14, pag. 89).

3) id. (15, pag. 89).

4) id. (pag. 90).

5) Cic. de Am. 7 — *Qui clamores tota cavea nuper in hospitis et amici mei M. Pacuvii nova fabula!* ecc.

dal rimorso, non vede altra espiazione al suo delitto che quella di lanciarsi nel fuoco. Giungono in punto i genitori e la sposa dell'eroe, che han portato via dal domestico santuario il fuoco pel rogo funerario; ma G a r u ḍ a, per la vergogna di aver tolta la vita al loro figliuolo, non osa rivolgersi ad essi; e dice, invece, di volersi lanciare nel fuoco submarino 1), il fuoco accolto nel fondo dell'oceano, che alla fine del K a l p a, cioè, dopo 4320 milioni di anni, dovrà distruggere il mondo. Nel punto in cui la nobile vittima è per dire a G a r u ḍ a che non questa dovrà esser l'espiazione del suo peccato e G a r u ḍ a gli cade innanzi in ginocchio ad ascoltarlo, si presentano sulla scena i genitori e la sposa dell'eroe; ma, quand'egli fa per levarsi e per abbracciare il vecchio padre, le sue ferite non glielo consentono, le forze gli mancano, ed il misero cade privo di sensi: il rimorso di G a r u ḍ a e lo strazio del N ā g a, per aver gettato in sì grande costernazione una così nobile famiglia, completano il quadro doloroso, in cui tocca ai genitori e alla sposa in preda a uno spasimo atroce rimirare il corpo del loro diletto, dilaniato dagli artigli dell'aquila implacabile. E quando la madre (volgendosi, come già innanzi la madre del N ā g a, al tremendo G a r u ḍ a) gli dice: — Oh crudele! E come mai, ora, hai tu ridotto a tal punto il corpo del figliuol mio, che pure splendea d'ogni ornamento? —, l'altro risponde: No, non dir così, mamma: che mai ha fatto lui? Forse, anche prima che G a r u ḍ a lo straziasse, non era questo mio corpo realmente così? Guarda:

> Sol di grasse materie,
> D'ossa, di sangue, di midolla e carne
> Ascosa in questa pelle è una congèrie:
> Se sol disgusto il guardo può ritrarne,
> Quale splendore invano
> Si cerca in corpo umano?' 2).

Così il B u d d h a, quando, penetrato di notte nel gineceo, vi rimira distese, addormentate, le schiere delle donzelle — che già prima hanno sfoggiato innanzi a lui tutte le grazie incantatrici e che in quel punto gli appaiono con le chiome in disordine, con le facce pallide e deformi, con le labbra scolorite da cui cola la saliva, col corpo in traspirazione, mentre digrignano i denti, o russano — è vinto da un senso di gran disgusto e si persuade dell'impurità del corpo, ed è soggiogato dal pensiero della repulsione; e, passando a considerar la propria persona, finisce per formarsi l'idea che, dal capo al piede, il nostro corpo è fatto d'impurità e riempito di sozzure! 3).

Intrepido sino alla fine, dopo di aver fatto ancora voto di voler offrire in ogni sua futura esistenza il proprio corpo pel bene degli altri, l'eroe, sopportati coraggiosamente gli spasimi dell'agonia, muore. Ogni strazio dei miseri genitori e della sposa infelice è vano: il destino del giovine eroe si è inesorabilmente compito; ai due vecchi, alla sposa, al N ā g a non resta che salir sul rogo e seguir fedelmente il loro caro. Solo che la triste M a l a y a v a t ī, prima di morire, volgendosi alla beata dea G a u r ī, le ricorda l'antica promessa,

---

1) Nāgān. (ed. cit. Atto V, 21, pag. 93).
2) id. (pag. 96, e 23 pag. 97).
3) Lalita Vistara, Cap. XV, 28.

non mancando di aggiungere con amaro rimpianto: 'Proprio per me — sventurata ch'io sono! — è divenuto fallace la tua parola!' 1). Qui appunto si mostra la dea Gaurī, che, aspergendo l'eroe di acque lustrali, lo fa rivivere e gli dà il grado di supremo signore dei Vidyādharas; mentre Garuḍa supplica il dio Indra, perchè mandi una pioggia d'ambrosia: con questa può alfine ridar la vita a tutti i Nāghi uccisi da lui, dei quali non rimanevan che le ossa accumulate sulla spiaggia del mare; e riesce in tal maniera a far davvero 'il giubilo dei Serpenti'. Ed ecco come l'azione, preparata a poco a poco dai varii accenni già considerati nei tre primi atti (nei quali il poeta non rinunzia, del resto, ai soliti mezzi drammatici, comuni anche ad altri drammi, per conciliarsi l'attenzione e la simpatia degli spettatori) viene in questi due ultimi atti a raggiungere un'alta espressione artistica e morale, presentando scene del più vivo interesse, pei sentimenti che la ispirano, e facendo una vera glorificazione della virtù buddhistica.

Oltre che pel carattere del protagonista e per la singolare azione svolta nel quarto e nel quinto atto, il Nāgānanda, in rapporto agli altri due drammi attribuiti al medesimo autore, richiama l'attenzione degli studiosi per un maggior numero di descrizioni, alcune delle quali presentano uno speciale carattere in confronto con quelle consuete, che ricorrono in altre opere drammatiche. Notevoli sono, infatti, nell'atto primo, la descrizione del monte Malaya, 2) e dell'eremo di penitenza; 3) in questa al poeta non isfugge nulla, per rappresentare la gioconda serenità del luogo e il gran silenzio che regna all'intorno, rotto solo dal mormorio delle limpide acque zampillanti, da qualche gazza che ripete dei versi di libri sacri già uditi a recitar tante volte dai brahmani dell'eremo, e poi dal canto dolcissimo di Malayavatī, per cui anche le gazzelle ristanno dal masticare i loro ciuffi d'erba e van torcendo a poco a poco il collo in direzione del tempio da cui vien la voce, come per origliare la soave armonia, accompagnata dagli accordi del liuto. Assai caratteristica, nel terzo atto, è la descrizione del parco fiorito, 4) piena di vivacità quella della festa nuziale 5); e molto delicate sono le stanze, in cui l'eroe descrive le grazie della sua sposa 6), senza che l'amore, ond'egli è acceso per la vaghissima fanciulla, lo faccia mai giungere a quel realismo, del quale si ha esempio in descrizioni consimili di altri drammi, come nel Ratnāvalī e nel Mālavikāgnimitra.

La singolarità di alcune descrizioni, alla quale si è poc'anzi accennato, appare nei due ultimi atti, ed è senza dubbio un naturale complemento della speciale azione, che in essi è rappresentata: nel quarto atto, oltre la descrizione della vita della foresta 7) e quella della marea 8) — che fa ricordar la bellissima visione dell'oceano nel quarto atto del dramma Vikramorvaçī, in cui Purūravas cerca la bella ninfa che gli è sfuggita —, richiamano specialmente l'attenzione il tratto in cui l'eroe, per far allontanare dalla pietra del supplizio il Nāga insieme con la madre atterrita, descrive con un senso di grande or-

---

1) Nāgān. (Atto V, pag. 103).
2) id. (Atto I, 8, pag. 6).
3) id. (Atto I, 10, pag. 7-8; 11, pag. 8; 12, pag. 9).
4) id. (Atto III, 7 e 8, pag. 53).
5) id. (Atto III, 9, pag. 54).
6) id. (Atto III, 10, pag. 54; 11, pag. 55; 12, pag. 56; 13, pag. 58).
7) id. (Atto IV, 2, pag. 62).
8) id. (Atto IV, 3 e 4, id.).

rore il vasto cimitero degli scheletri dei serpenti accumulati 1), e l'altro in cui l'eroe medesimo descrive l'arrivo di Garuḍa 2): l'una e l'altra viva rappresentazione accrescono il terrore di questa scena, così pel luogo in cui l'azione si svolge, come pel nuovo, stranissimo personaggio che è per apparire. Notevoli nel quinto atto, sono i versi in cui il poeta descrive la striscia segnata dal sangue dell'eroe, mentr'egli era portato via dall'aquila Garuḍa, dopo che questa, per ghermirlo, gli aveva squarciato il petto con gli artigli 3); e, più innanzi, gli altri versi in cui il poeta, additati i funesti effetti del passaggio del terrifico uccello, lo fa apparire con la sua preda innanzi, sull'eccelsa rupe del Malaya 4). Sono, inoltre, considerevoli pel carattere speciale del dramma, la descrizione del Nāga, che è fatta da lui medesimo appunto per indurre Garuḍa a riconoscere la preda che gli spetta e ad abbandonar l'eroe 5), e le altre in cui è rappresentata la gioia della stirpe dei Serpenti 6), per la vita che ad essi è ridonata, quando l'aquila Garuḍa vuol purificarsi dalla colpa di avere per sua negligenza ucciso un innocenet, un nobilissimo principe dei Vidyādharas, un Bodhisattva. Se l'autore infine, secondando il sistema della poetica indiana, non si è sottratto in alcuni punti all'artificio della forma ed a ricercati giuochi di parole, ha saputo dar nuova vita all'antica tradizione del salvatore dei Nāghi, condannati a pagare il fio d'una colpa commessa da chi li avea generati, giovandosi in pari tempo di tutti gli altri elementi drammatici, graditi agli spettatori indiani ed atti a procurargli quel successo, con cui altre opere del medesimo genere erano state costantemente accolte.

---

1) Nāgān. (Atto IV, 18, pag. 74), da cui spira lo stesso orrore, che dalla descrizione del cimitero nell'intrcd. ai racconti del Vetāla.

2) id. (Atto IV, 22, pag. 76).

3) id. (Atto V, 8, pag. 83-84).

4) id. (Atto V, 13, pag. 89).

5) id. (Atto V, 17, pag. 90).

6) id. (Atto V, 26 e 27, pag. 98; e 35, pag. 104).

INDICE

PARTE PRIMA

PARTE SECONDA